

RAUL A. BUCCINO

tela

HISTORIA Y TEORÍA DE LA MÚSICA

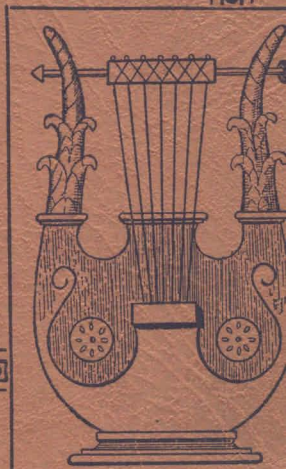
PRIMER AÑO
CUARTA EDICIÓN

LA MÚSICA EN LA ANTIGÜEDAD

ADAPTADA A LAS EXIGENCIAS
DE LOS NUEVOS PROGRAMAS
EN USO EN COLEGIOS
NACIONALES Y LICEOS DE
SEÑORITAS, E ILUSTRADA
CON REPRODUCCIONES DE
INSTRUMENTOS ANTIGUOS.

DISTRIBUIDORES: FERRARI HNOS.
BME. MITRE 2748 - BUENOS AIRES

1939



**HISTORIA Y TEORIA
DE LA MUSICA**

LUIS BENVENUTO

Ex Profesor del Liceo Nacional de Señoritas N.º 2
y de los Colegios Nacionales Mariano
Moreno, Nicolás Avellaneda y
Nacional de Flores.

RAUL A. BUCCINO

Bueneficha

HISTORIA Y TEORIA DE LA MUSICA

ADAPTADA A LAS EXIGENCIAS DE LOS NUEVOS
PROGRAMAS EN USO EN COLEGIOS NACIONALES
Y LICEOS DE SEÑORITAS E ILUSTRADA CON
REPRODUCCIONES DE INSTRUMENTOS ANTIGUOS.



Primer Año

CUARTA EDICION



Distribuidores:

FERRARI Hnos.

Bmé. MITRE 2748

BUENOS AIRES

1939

BIBLIOTECA NACIONAL
DE MAESTROS

110X256

2p 165
8p 0.40

Publicados:

HISTORIA Y TEORIA DE LA MUSICA

Segundo año

LA MUSICA EN IBEROAMERICA

Para tercer año de Colegios Nacionales y
Liceos de señoritas

Es propiedad de los autores.

*Queda hecho
el depósito
que marca
la ley.*

EL MAESTRO

ALBERTO WILLIAMS

Y LA HISTORIA DE LA MUSICA

Recabada su opinión sobre la resolución ministerial que implanta el estudio intensivo de la Historia de la Música, y sobre este modesto trabajo, que sometimos a la autoridad de su juicio, el maestro Alberto Williams, patriarca de la música argentina, nos ha distinguido con las frases que transcribimos, y que agradecemos por lo que ellas encierran de estímulo para el propósito que inspiró nuestra labor.

LOS AUTORES.

DEL MAESTRO ALBERTO WILLIAMS

Es digna de aplauso la decisión del Ministerio de Instrucción Pública, de ensanchar la esfera de los conocimientos, iniciando a los escolares secundarios, desde los primeros años, en la enseñanza de la Historia de la Música.

La música ha adquirido en nuestros días una importancia inmensa. Sus tesoros se

acrecientan sin cesar con nuevos y fecundos valores, penetra el alma de las masas populares, dándoles visiones de idealidad, desborda en los teatros, los salones de concierto, los cines y los discos, y se muestra cada vez con más elocuencia, cual la mejor disciplina intelectual, desarrollando poderosamente la memoria y agudizando la sensibilidad. La memoria origina la conciencia y la sensibilidad el amor.

Felicitamos al Profesor Benvenuto y al señor Buccino por la feliz idea de escribir esta *Historia de la Música*, breve, clara y sintética, para uso de los estudiantes.

ALBERT© WILLIAMS.

Buenos Aires, setiembre de 1937.

INDICE

Pág.

Palabras del Maestro Alberto Williams	5
---	---

HISTORIA

Origen de la música	11
Primeras manifestaciones	12
• China	15
• Japón	19
India	22
Arabia	24
• Egipto	26
Síntesis del Capítulo I	32

TEORIA

Notas	37
Pentagrama	38
Claves	40
Colocación de las notas en el pentagrama, en la Clave de Sol, en segunda línea	41

HISTORIA

Siria, su cultura musical	43
Los semitas cananeos, fenicios y heteos en la música siria	45
Tiro y Sidón considerados como centros musicales famosos	47
Síntesis del Capítulo II	49

TEORIA

Figuras	51
Silencios	54

HISTORIA

Pág.

Palestina	57
El pueblo israelita y la música	58
La mujer hebrea como propagadora de la cultura musical	59
Los Profetas	60
Las grandes masas corales	61
David y Salomón	62
Cantos davinianos	64
Instrumentos: el nevel, los platillos, las trompetas, el kinnor, el tof, etc.	65
Síntesis del Capítulo III	67

TEORIA

Puntillo	69
Doble puntillo	71

HISTORIA

Mesopotamia	73
Asiria y Babilonia	74
El culto religioso y la música	78
Documentación iconográfica	81
Sistema pentatónico	82
Instrumental de los persas: arpas, salterios, flautas dobles, etc.	84
Síntesis del Capítulo IV	85

TEORIA

Valores irregulares	87
Tresillo	87
Seisillo	89

HISTORIA

La música entre los griegos-origen	91
Olimpo, según los griegos, fundador de su música	96
El mito de Orfeo	97

HISTORIA

Citaristas, citarodas y aulodas	98
Interpretación científica de la música entre los griegos	100
Síntesis del Capítulo V	102

TEORIA

Ligadura	105
Calderón	106
Alteraciones	107

HISTORIA

Continuación de la historia musical griega	111
El Estado Ideal de Platón y el arte musical	113
El canto coral: organum y discantus	114
Mitos musicales griegos	115
Instrumentos de la época	116
Síntesis del Capítulo VI	117

TEORIA

Compás	119
Barras terminales de conclusión	119
Barras de repetición	120
Tiempo	121
Representación por medio de quebrados de compases simples	121
Numerador	121
Denominador	121
Cuestionario de la Teoría de la Música	125

HISTORIA

Roma — Origen y desenvolvimiento musical romano	127
Nerón — Los citaristas	130
Instrumental empleado en la época	132
Síntesis del Capítulo VII	133

HISTORIA

CAPITULO I

Origen de la música. — Primeras manifestaciones. — Oriente: China - Japón - India - Arabia - Egipto.

ORIGEN DE LA MUSICA El tiempo y el lugar en que nació la música es otro de los misterios de la historia. Las más profundas investigaciones científicas se pierden en la nebulosa de las edades pretéritas y los primeros síntomas de su existencia antigua aparecen en las huellas que nos dejaron las grandes civilizaciones del pasado.

Pero es indudable que la música, no ya como concepción de arte sino como natural expresión sonora, fué para el hombre primitivo su más espontánea manifestación de sensibilidad y que la practicaba por medio del instrumento nato: la voz humana. Las conmociones de su ser, sus sensaciones frente a las exteriorizaciones de la naturaleza, sus quejas y sus pasiones, encontraban en el canto salvaje y en los movimientos corporales sus naturales vías de expansión; eran su desahogo inmediato.

Esta creencia se afirma en la contemplación de los pueblos bárbaros, que demuestran en forma ~~de una manera~~ por medio de la danza y del canto salvaje, y aún en el hombre civilizado subsiste la natural tendencia a manifestar sus impulsos por este medio y en la forma incoherente en que lo hacían sus antepasados.

Por eso no es arriesgado suponer que la música, en su condición natural, sea tan antigua como el hombre y, en consecuencia, la más remota de las artes.

La danza y el canto, considerando como a tal a las expresiones fonéticas que sin responder a un lenguaje traducían emanaciones de un estado de ánimo, pueden ser considerados como las primeras manifestaciones de la música, y en la antigüedad la asociación de la danza con la poesía y la música constituyó un arte inseparable.

Los primeros vehículos musicales fueron, entonces, la voz y las manos, con las que se acompañó al canto y se marcó el ritmo de la danza. Más adelante surgieron los instrumentos de percusión, después aparecieron los de viento y, finalmente, los de cuerda.

PRIMERAS MANIFESTACIONES :: ::

La música revela su existencia en la historia conocida con la aparición de esculturas, obras de arquitectura y de alfarería egipcias que datan de 4.000 años antes de Cristo, en que instrumentos musicales aparecen grabados en

esas obras de la antigüedad. Ya en aquellos tiempos debió alcanzar un gran desarrollo, pues la estructura de ciertos instrumentos no es en absoluto primitiva, y su variedad indica que ya existía un arte musical. Arpas, laudes, flautas, tambores y otros instrumentos se encuentran esculpidos en los monumentos de la cuarta dinastía egipcia.

Atribuída de origen divino, la música aparece consagrada al culto de los dioses y el arpa era el instrumento sagrado de los egipcios.

En la China, en la India y en los vestigios de las viejas civilizaciones asiáticas también sus más antiguos monumentos tienen esculpidos instrumentos musicales, prueba evidente de que en estos remotos pueblos la música había alcanzado ya un gran perfeccionamiento. Posteriormente la literatura la cita con frecuencia, desde las inscripciones jeroglíficas hasta los libros que fueron más adelante escritos sobre los relatos que se transmitían de generación en generación por la tradición popular. La Biblia, los Libros Oracionales de los Vedas, el Talmud de los hebreos, los Libros de Moisés, las leyendas mitológicas y los libros sagrados de todas las religiones de la antigüedad citan a la música en lugar preponderante.

Pero de aquellas épocas no han quedado rastros de música y su conocimiento se basa en la apreciación de las figuras y en el estudio de los instrumentos, por lo que es creíble que en la antigüedad no se conoció la escritura musical.

El arte de ejecutar en los instrumentos se transmitía de padres a hijos, como se perpetuaban verbalmente las leyendas nacionales y los hechos épicos de los héroes familiares.

Por esto, y en la imposibilidad de determinar cuándo apareció la primera manifestación de la música, hay que remontarla a las edades primarias del hombre y a su instrumento natural: la voz. Sigue luego el gran vacío de la historia y reaparece después, en el cuarto milenio anterior a Cristo, pero ya transformada en un arte llevado a los instrumentos, y estos regidos por reglas determinadas, a las que Ling-Lun, en la China, modifica y emprende el tratamiento teórico de las escalas 3.000 años antes de la era cristiana.

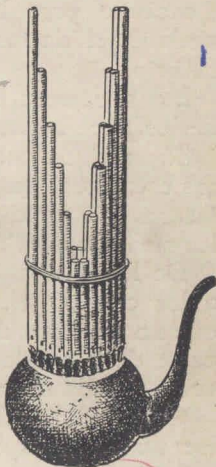
La escala usual de los chinos era de cinco grados (pentatónica) y era conocida así:

Kung tsche tschang yu kio
fa do sol re la

hasta que el *Príncipe Tsay-yu*, que vivió 1.500 años antes de Cristo, introdujo los dos sonidos que completan la escala de siete grados. Estos nuevos sonidos se denominaron:

tschung ho
mi si

Partiendo de esta base construyeron una escala cromática dividida en doce semitonos, la que relacionada con sus conocimientos astronómicos representaba los doce meses lunares que ya habían establecido. Símbolo de la relación de la música con los astros es la cítara china, de cinco cuerdas, equivalentes a los cinco elementos (entre los chinos fueron cinco) y su longitud de 3.66 pies recuerda los 366 días del año antiguo. En la construcción de



EL TSCHENG

Este primitivo instrumento chino dió origen al armonio, y estaba constituido por una serie de tubos de caña de bambú cortadas a diferentes alturas y dispuestas verticalmente sobre una calabaza vacía, a la que se había agregado una boquilla para la entrada del aire. Este era enviado a los distintos tubos y regulado mediante la presión de los dedos sobre los agujeros hechos en la base de las cañas.

este instrumento la cubierta abovedada representa el cielo; el piso llano la tierra y de las trece indicaciones para la pulsación habían hecho otro símbolo, el de los doce meses del año y el mes bisiestro.

Los semitonos tomaron el nombre de cada uno de los doce meses.

Su escritura musical consistía en signos gráficos correspondientes a los sonidos, y más adelante idearon signos especiales para marcar el ritmo y las maneras de ejecución.

De los compases el *binario* es el único familiar a los chinos, y sus antiguas melodías sagradas que no carecían de ritmo y de belleza melódica a pesar de la escala de cinco grados, se han conservado con bastante fidelidad hasta nuestros días.

Conocieron también los chinos las octavas y escalas de transposición, distinguiendo 12 tonos y 84 tonalidades que con las transposiciones formaban un sistema que distinguieron con la palabra *binario* que comprendía 84 tonalidades.

Como los griegos y otros pueblos de elevada cultura musical, los chinos tuvieron tradiciones y simbolismos musicales de gran sentido y de profundo significado filosófico.

El instrumental chino ha sido rico, y tuvo desde edad remota instrumentos de cuerda, viento y percusión. Estos últimos fueron los más desarrollados y el *king* es notable con sus pipes de piedra suspendidas y afinadas que se tocan con una maza. Más tarde el *king* se construyó

también con pedazos de madera y con planchas de cobre, recibiendo los primeros el nombre de *fan-hiang* y los segundos el de *yun-lo*.✕

Sólo dos clases de instrumentos de cuerda tuvieron los chinos en la antigüedad y ellos son parecidos a la cítara, con una caja de resonancia sin trastes y con 507 cuerdas de seda retorcida el primero y con 25 cuerdas del mismo material el segundo. Se llamaban *kin* y *tsche*, y aún se utilizan en la China. Los *timbales*, *tambores* hechos con cueros de animales fuertemente extendidos, *flautas* *longitudinales* y *transversales*, el *siao*, o flauta de Pan, *pipas*, *campanillas*, *castañuelas* y otros instrumentos de percusión hechos en madera, fueron usados en tiempos lejanos. Después aparecieron los *oboes*, una especie de *óboe*, un instrumento de forma de *trompeta*, se introdujo el *laúd* de *China* y apareció el *tscheng*, instrumento de *flauta* adelantado que al ser llevado a *Europa* dió origen al *armonio*. Según las leyendas el instrumento data de 2.700 años antes de *críst.*

JAPON

Remota es la cultura musical del Japón, y aun *hoy* *menos* conocida, se sabe de ella que fué, en *gran* parte, heredada de los chinos. La danza, *te* es una de las artes legendarias del Japón, y la *esía*, aparecen íntimamente asociadas a la música y con ellas llega al conocimiento histórico. Los guerreros iniciaban danzas de carácter litúr-

gico acompañadas de instrumentos antes del combate y con ellas celebraban el triunfo. La fiesta de los cerezos reunía a los poetas, los cantores, los danzantes y los músicos, y las proezas de los héroes se recitaban con acompañamiento instrumental.

Desde el siglo XII a. C. se conocieron corporaciones musicales, constituidas por gente de la nobleza, que eran los detentores del privilegio de hacer música. La influencia coreana se hace sentir en el Japón a partir del siglo VII a. C.

Tuvieron los japoneses, desde épocas antiquísimas, instrumentos de percusión, de viento y de cuerda, pero estos últimos fueron los que dieron carácter a la música japonesa, figurando en primer término el *koto*, que es una cítara de cañas de bambú cortadas transversalmente, con puentes móviles y provista de trece cuerdas. Su estudiada construcción permite suponer una larga evolución anterior.

El *koto* es el instrumento clásico de la música nativa y sus cuerdas están afinadas pentatónicamente, de acuerdo a la práctica china.

[Derivados de éste son el *suma-goto*, de una cuerda; el *ga-kumo-goto*, de dos; el *atzuma-goto*, de tres; el *yagoto*, de ocho, habiendo de esta última especie otras variedades llamadas *sono-goto*, *ikuta-goto*, *yamato-goto* y *yamada-koto*. Los instrumentos de percusión son el *tambor grande*, el *tamboril* y otros denominados *uta-daiko* y *tsuzumi*, y entre los de viento usaron flautas de varios tipos.]

[La escala pentatónica de los japoneses se diferenciaba de la fundamental china en el descenso de los grados,] y de las escasas noticias logradas se desprende que en su música prevalecieron los compases *binarios*, especialmente los de dos por cuatro. Esta modalidad se ha mantenido hasta nuestros días, conservándose casi intactas viejas melodías que, por lo común, se usaron en el culto, en las fiestas guerreras y en las celebraciones populares.

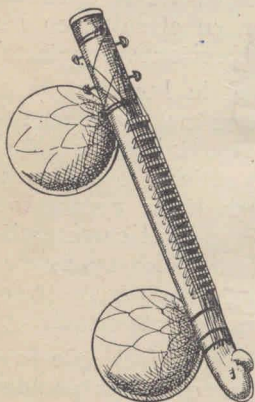
De su unión con la poesía, la literatura y la danza, nació una música rica en melodía y en ritmo, que más tarde ejerció gran influencia en el Asia Oriental y cuando los chinos y coreanos, ocho siglos antes de la era cristiana, acentuaron su influencia en el Japón, llevando el carácter filosófico de su música, aquélla dejó los temas alegres, festivos, amatorios y guerreros para convertirse en un arte religioso y en un arte-ciencia.

No obstante esto, los temas guerreros, que fueron siempre considerados sagrados, y los populares, siguieron cultivándose en el Imperio del Sol Naciente.

El carácter nacionalista de la música japonesa la ha hecho perdurar en su forma antigua, con leves variantes, siendo una de las de más fuerte sentido tradicionalista de nuestros días. Aun el koto sigue siendo el instrumento netamente típico del instrumental japonés, y aunque su construcción ha variado, conserva en su forma los lineamientos antiguos.

INDIA

Antiquísima es la música en la India y aparece, como las demás ciencias que se cultivaron en ese país, como patrimonio exclusivo de los sacerdotes,



LA VINA

Sobre un tubo de madera dispuesto horizontalmente sobre dos calabazas vacías se tendían siete cuerdas montadas sobre 19 trastes, que servían para acortar o alargar las cuerdas y obtener así diferentes sonoridades.

por cuya causa se mantuvo estrechamente ligada a la religión y sujeta durante siglos a reglas invariables.

La mayor parte de los ídolos de las primitivas creencias indias aparecen con un *kortal*, instrumento indio remoto, representado en alguna de sus manos como atributo celeste, pues este pueblo, como todos los de la antigüedad, atribuían a divino el origen de la música.

Para los indios la música era lenguaje de los dioses y los sacerdotes brahmanes eran los encargados de conservar y transmitir las antiguas composiciones, que formaban el ritual litúrgico. Así las leyendas indias hablan de efectos y fenómenos maravillosos produci-

dos por la música, portadora de la voluntad de los dioses. Esas leyendas dicen también que el mismo Brahma enseñó la música, colocándola bajo la protección de los hados buenos.

En su forma, la música india aparece en escalas de *siete grados*, formadas por *tonos*, *semitonos* y *cuartos de tono*, aunque los textos no especifican si esta última medida era considerada practicable. No se puede asegurar que en la India no se haya conocido la escala *pentatónica*, pues es evidente la influencia china en su música.

Las melodías indias son más espontáneas, más fáciles e inspiradas en sentimientos más suaves de los que generaron las chinas, y los cantos religiosos y profanos que han podido conocerse poseen mayor viveza en la forma y un sentido más amplio del ritmo, siendo en ellos común el compás *ternario*. En resumen: la música india se asemeja más a la occidental que a la china.

De un arte estricta e independientemente musical no se tienen noticias, y en la India, como en todos los pueblos civilizados de la antigüedad, se repite el lógico acercamiento de las tres artes del ritmo: danza, música y poesía. La asociación con la danza reguló el ritmo y con la poesía formó un pueblo aficionado al canto rítmico-melódico.

La escala de siete grados de los indios (*Swara-gama*) estaba formada de la siguiente manera:

sa - ri - ga - ma - pa - dha - ni
do - re - mi - fa - sol - la - si

dividida en 22 tercios de tono, llamados *struti*, distinguiendo tonos enteros mayores (4 *struti*), tonos enteros menores (3 *struti*) y semitonos (2 *struti*).

Instrumentos usados por los antiguos indios fueron *timbales*, *tambores*, *carracas*, *flautas*, otros parecidos a *trompetas* y *trombones* e instrumentos de cuerda con batidor, de los cuales el más antiguo e importante es la *vina*, que poseía siete cuerdas y 19 trastes sobre un tubo de madera dispuesto horizontalmente sobre dos calabazas vacías. *El magoudi*, parecido al laúd, es otro de los instrumentos primitivos, y el *ravanstron*, o *serinda*, sería el más antiguo instrumento de arco de comprobarse su atribuido lejano nacimiento. Este instrumento, usado por los indios, parece que fué originario de los árabes.

ARABIA

De los árabes han llegado pocas referencias sobre su música antigua, correspondiendo sus conocimientos a épocas más cercanas. Sus primeras noticias muestran ya un sistema musical desarrollado y basado en la *escala de 17 notas*, que perduró hasta muy avanzada la Edad Media.

Este sistema parece ser muy antiguo, y aunque los árabes carecieron de verdadera notación musical, sirviéndose para indicar las escalas de números correspondientes a los diferentes grados, sus melodías llegaron a conocerse mantenidas en la memoria por la tradición popular. La existencia de ese

sistema implica una seria investigación en el arte de los sonidos, pues esta obtenido mediante la afinación pura de una serie de 16 quintas (imaginadas en sucesión descendente):

*mi - la - re - sol - do - fa - si ♭ - la ♭ - re ♯ -
sol ♭ - do ♭ - fa ♭ - si ♯ - mi ♯ - la ♯ - re ♯.*

lo que la hace aplicable a la práctica corriente sin ningún inconveniente.

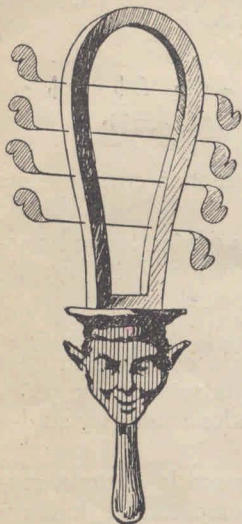
Estos adelantos de los árabes debían luego transmitirse a los persas y pueblos vecinos, influyendo notablemente en su cultura musical.

Aunque no se tienen datos de la antigüedad musical en Arabia, la existencia de ese sistema deja suponer un florecimiento muy anterior y una práctica intensa hasta la fijación de los sonidos y su determinación en la escala.

También tiene carácter religioso la antigua música árabe, que servía para acompañar la danza y el canto en el culto primitivo.

Los antiguos sacerdotes árabes danzaban y ejecutaban instrumentos en las ceremonias del culto. *+* El principal instrumento nativo es el *oūd*, o *ud*, especie de laúd que luego, al perfeccionarse, se convirtió en este mismo. El *tambur*, especie de mandolina, el *rebale*, semejante a la pandereta, el *nai*, parecido a la flauta y el *sanj*, de construcción cercana al salterio, fueron y son aún usuales en la música árabe.

EGIPTO



SISTRO

Este es el instrumento sagrado de los egipcios y está compuesto por un armazón de metal con un mango. El armazón está atravesado por cuatro varillas con las puntas dobladas, las que al ser movidas chocan contra el armazón produciendo el sonido.

Desde que se tienen noticias de los egipcios aparece ya en ellos la música como un arte desarrollado. Su portentosa civilización, que ensanchó los campos del conocimiento humano y que se irradió por todo el mundo antiguo, ha dejado a la historia sus famosos monumentos, en los que pudo leerse la trayectoria de este pueblo precursor de las civilizaciones siguientes.

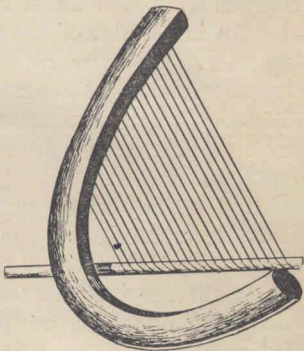
Esculpidos en monumentos del cuarto milenio antes de Cristo se ven instrumentos primitivos, que luego se reproducen en las pirámides, en los templos, en los papiros y en las urnas funerarias, habiéndose encontrado algunos de ellos en las grutas y en los nichos.

De aquella música antiquísima se sabe únicamente lo que traducen las escenas esculpidas, en las que puede apreciarse la exis-

tencia de arpas, flautas dobles o dobles óboes, carracas, el crótalo, tambores, tamboriles y el sistro, que con el arpa eran los instrumentos consagrados al culto.

Los mismos relieves dejan ver escenas de tocadores alternando con danzarinas que se acompañaban batiendo palmas, lo que revela que la música se cultivaba en instrumentos solos o formando orquestas, y asociando éstas para el acompañamiento del baile. El canto era practicado también por los antiguos egipcios al son de instrumentos por cantores ejecutantes, por solistas acompañados por tocadores y por coros. Unido esto a la

función que la música desempeñaba en el culto, acompañando al sacrificio, a las lamentaciones de los difuntos y a la invocación de los dioses, se puede tener una idea aproximada de la preponderante función que desempeñaba en la cultura egipcia. En los primeros tiempos la música, que era consi-



ARPA DE ARCO

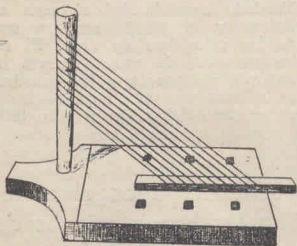
También sagrada fué el arpa en Egipto y el dibujo muestra una de las primitivas de arco. El tubo arqueado de madera servía de caja de resonancia y las cuerdas, en número variable, iban sujetas a un extremo del mismo por un lado y a un travesaño por el otro.

derada como creada por las divinidades, estaba en manos de los sacerdotes, que mantenían en secreto sus fórmulas, transmitiéndolas de padres a hijos y consagrando este arte a Isis, Osiris y Hator, las deidades máximas de la mitología egipcia.

Según la fábula, el legendario *Orfeo* cuando estuvo en Egipto logró robar el secreto de la música a los sacerdotes y llevarlo a Grecia, mito éste que fué ideado por los griegos para explicar la procedencia egipcia de sus primeros conocimientos serios en materia musical.

Después del período eminentemente religioso, la música se extiende a otras capas sociales, pero los sacerdotes sólo enseñan a ejecutar en los instrumentos sin revelar sus teorías. Estas no han llegado hasta nosotros, pero se supone que conocieron leyes de acústica, que formaron su escala por

derivación de quintas, que lograron estudiar y definir, y aunque después su escala fué la *diatónica*, en sus comienzos usaron la *pentatónica*, que se cree conocieron en esta forma:



ARPA ANGULAR

Esta es una de las más primitivas arpas egipcias y su caja de resonancia estaba en la base del instrumento.

do - re - fa - sol - la

Careciendo de escritura musical, los egipcios, por inclinación

natural, acompañaban las ejecuciones con movimientos de las manos, los que luego fueron tan regulares que constituyeron de por sí una notación en el aire. Esta práctica se llamó *cheironomia*.

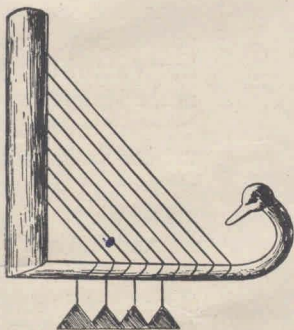
En la época de la destrucción del antiguo imperio egipcio las invasiones asiáticas llevaron tal confusión a la música tradicional que, para salvar el arte milenario de la cheironomia, y con él la antigua música, fué preciso crear un sistema gráfico para reproducir sobre el papel los signos esen-

ciales marcados en el aire. De estas primitivas notaciones surgieron los *neumas*, tablas de signos diversos que no significaban altura y duración de los sonidos sino dirección y magnitud de la marcha melódica.

Del examen de las figuras y de los instrumentos se desprende que los egip-

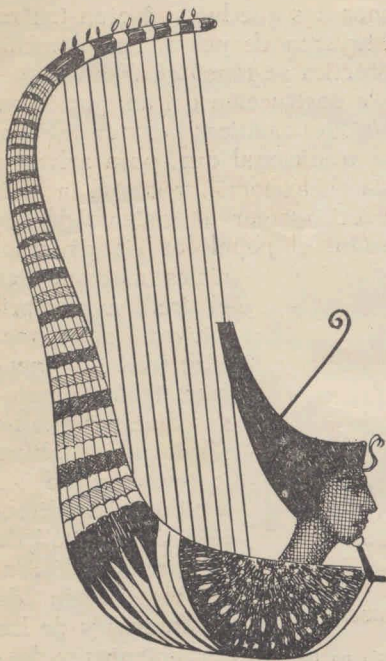
cios tenían una música suave, solemne y alejada de todo paroxismo religioso o sensual. El pueblo cantaba sencillas tonadas durante el trabajo y en sus juegos y salmodiaba las transiciones de la naturaleza.

Hacia el año 2.000 antes de Cristo los asirios al



ARPA ANGULAR EGIPCIA

Esta primitiva arpa egipcia no tenía caja de resonancia.



ARPA DE PIE

Este instrumento corresponde a la época de los faraones y está ricamente tallado y adornado. Por su gran tamaño se asemeja a las actuales y, como ellas, se apoyaba en el suelo. Servían de ornamento a estas arpas figuras que representaban a los dioses tutelares.

invadir Egipto traen la *lira* siria y sus costumbres musicales. Le sucede la dominación de los hicsos, 300 años después, pero el panorama no se modifica; los egipcios abandonaban poco a poco sus instrumentos y melodías antiguas para adoptar las de los asirios, más vivas, más alegres y sensuales. La música siria y asiria ejerce notable influencia sobre la nativa, a la que modificó con el acortamiento de los largos intervalos antiguos. En esta fecha se introducen en suelo egipcio los

laudes, óboes, grandes tambores y arpas angulares, que divulgaron la música asiria y la egipcia modificada por ellos. Se produce en seguida una reacción, que partiendo de los sacerdotes trató de alcanzar al pueblo sin conseguirlo, para volver a los antiguos usos musicales. Se estableció la prohibición de ejecutar y de cantar música extranjera como medio de restablecer la antigua unidad espiritual del pueblo egipcio, resentida por el internacionalismo de religiones, de costumbres y de prácticas, que habían pervertido el gusto egipcio.

El intento no dió resultado, pero hasta el año 1000 antes de Cristo los egipcios poseyeron música propia, por lo menos en los templos, y ésta debió luego hacer sentir su influencia en la helénica, de una manera bien probada por la afinidad de modos y de instrumental que inició la era de la música griega.

Esto se explica, pues es creencia de que *Pitágoras* hizo sus estudios matemáticos y musicales entre los egipcios, aprendiendo de los sacerdotes las secretas teorías de su antigua concepción musical, desarrollándolas más tarde en Grecia.

En conjunto, la música egipcia no perteneciente al culto siguió siendo siria hasta el siglo del cristianismo, salvándose únicamente el arpa de la preponderancia de los instrumentos asiáticos en el instrumental egipcio.

El único hecho notable que se registra en los últimos años es la invención del *órgano*, concebido por Ctesibios en Alejandría hacia el año 180 a. J. C.

SINTESIS DEL CAPITULO I

Ignórase el origen de la música, pero derivando ésta del sonido simple y éste del natural en el hombre, se llega a la conclusión de que la música nació de la voz humana, que emitió sonidos o palabras para exteriorizar estados de ánimo frente a la naturaleza, o las íntimas sensaciones o necesidades del individuo.

En los monumentos que han perdurado de las antiguas civilizaciones ya se aprecia la música en forma de figuras de ejecutantes con instrumentos y éstos solos. Hay escenas esculpidas donde aparecen músicos y danzarines alternando, y la más remota parece ser que data de 4000 años antes de la era cristiana, encontrada en suelo egipcio.

CHINA. — En edades muy lejanas ya se conoció la música en la China, que tiene una historia de cincuenta siglos antes de Cristo.

Fué ciencia sagrada y, relacionada con la astronomía, tuvo carácter religioso-filosófico.

Ling-Lun-Knei y Pin-Mon-Kia crearon un sistema pentatónico, que completó el Príncipe Iskay; al que siguió luego el sistema diatónico integrado por el Príncipe Tsay-yu 1500 años antes J. C. Con este sistema formaron los chinos la escala cromática dividida en doce semitonos.

La música china aparece compuesta en compases binarios y sirvió especialmente para el culto y la danza en las celebraciones oficiales y populares. Se cultivó intensamente en la antigüedad.

Tuvieron los chinos sólo dos instrumentos de cuerda, parecidos entre sí, que se llamaron kin y tsche, siendo semejantes a la cítara. Usaron también los de percusión y los de viento. De los primeros son los timbales, el king, campanas,

campanillas, carrillons, castañuelas y otros de madera, y de los segundos el siao, o flauta de Pan, la flauta recta y la transversal, especies de trompetas y de óboes y el tscheng, que luego dió origen al armonio.

JAPON. — La música japonesa fué inspirada por la china en épocas no conocidas, desarrollándose siempre bajo las mismas características iniciales y absorbiendo la influencia de la música coreana más adelante.

Fué rica en melodía y ritmo, compuesta preferentemente en compases binarios de 2/4, de acuerdo al sistema pentatónico, y fué usada en el culto, en las fiestas guerreras, en las celebraciones populares y fiestas tradicionales, donde acompañaba a la danza y a la poesía. El canto y la danza fueron expresiones netamente nacionales en el Japón.

Los instrumentos que predominaron en su música fueron los de cuerda, que dieron carácter típico a la misma. El koto es el instrumento representativo y es semejante a una cítara, siendo derivados de éste el suma-goto, el ga-kumo-goto, el atsuma-goto y el yagoto. Usaron también el tambor grande, el tamboril y flautas de varios tipos.

INDIA. — La India es otro de los países de más remota cultura musical, sin poder precisarse la fecha en que comenzó a practicarse ni su desarrollo ulterior. Aparece desde antiguo en manos de los sacerdotes brahmanes como de origen divino y consagrada, como todas las ciencias, a la religión. Fué usada también para acompañar a la danza y la poesía.

Los indios recibieron la influencia china pero construyeron una escala de siete grados, la que dividieron en doce semitonos.

La música india fué suave, espontánea y viva en su ritmo, y se parecía más a la occidental que a la china. El compás predominante fué el ternario.

Los indios usaron la vina como instrumento nacional y el magoudí, que es parecido al laúd. Tuvieron además timbales, tambores, carracas, flautas y otros instrumentos parecidos a trompetas y trombones. El ravanstron, o serinda, sería el más antiguo instrumento de cuerda de probarse su atribuido lejano nacimiento. Es de origen árabe, pero fué usado por los indios.

ARABIA. — Pocas noticias se tienen de Arabia y ellas se refieren a épocas más recientes, pero por el uso de una escala de 17 notas se supone en ese país un florecimiento que se remonta a varios siglos antes de Cristo.

La escala en uso desde antaño estaba compuesta por 17 notas, obtenidas mediante la afinación pura de una serie de 16 quintas (imaginadas en sucesión descendente), lo que la hace practicable en la música actual.

Los árabes no tuvieron notación musical, sirviéndose para indicar las escalas de números correspondientes a los grados. Así lograron escribir música, y la práctica de los números perduró hasta avanzada la Edad Media.

Su música fué religiosa, como la de todos los pueblos de la antigüedad, y se usó en el culto de los dioses, para acompañar al canto y a la danza, haciéndose por esto último práctica popular.

El principal instrumento árabe es el oüd, o ud, especie de laúd, que luego se convirtió en este mismo. Además usaron el tambur, especie de mandolina; el rebale, semejante a la pandereta; el nai, parecido a la flauta, y el sanj, similar al salterio.

EGIPTO. — Cuatro mil años antes de Cristo ya se conocía la música en Egipto, según puede apreciarse en los relieves, frescos y documentos de la época.

Las figuras esculpidas en los templos, en las pirámides y en las urnas funerarias representan a tocadores solistas y a conjuntos ejecutando o acompañando la danza y el canto en ceremonias religiosas.

Se la consideraba de origen divino y se la consagró al culto de Isis, Osiris y Hator.

Conocieron los egipcios leyes de acústica, y aplicando las matemáticas subdividieron los sonidos por quintas, como actualmente, formando una escala de cinco grados (pentatónica), que más adelante transformaron en la diatónica.

Los sacerdotes eran los que practicaban y enseñaban música, manteniendo en secreto sus teorías. Este arte llega después al pueblo pero las teorías egipcias nunca se conocieron.

La música egipcia fué sencilla, solemne y alejada de todo paroxismo religioso o sensual.

Con las invasiones asiáticas, los sirios, asirios e hicsos trajeron sus cantos, más alegres, más vivos y sensuales, desplazando gradualmente a la música nativa, que quedó relegada en los templos.

Careciendo de notación musical, los egipcios dirigían las ejecuciones con movimientos de las manos, los que luego fueron tan perfectos y tan amplios que constituyeron de por sí una verdadera notación en el aire. Por esta práctica, que se llamó "cheironomia", se transmitían las composiciones de lugar a lugar y de generación en generación.

El Egipto, con sus conocimientos en este arte, con sus músicas y con su instrumental, ejerció poderosa influencia entre los griegos. La leyenda habla del robo del secreto de las teorías por Orfeo y la historia dice que Pitágoras realizó sus estudios entre los sacerdotes egipcios.

El arpa y el sistro fueron los instrumentos sagrados de los egipcios. Tuvieron también flautas dobles o dobles óboes, carracas, tambores y tamboriles. La lira la trajeron los sirios hacia el año 2000 a. J. C., y más adelante los árabes introdujeron el laúd y aparecieron numerosos instrumentos extranjeros. [Hacia el año 180 a. J. C., en Alejandría, Ctesibios inventó el órgano.]

CUESTIONARIO

¿Cuál fué el origen de la música?

¿Dónde se aprecian las primeras manifestaciones?

CHINA. — ¿Desde cuándo data la música en la China?

¿Qué carácter tuvo?

¿Qué sistemas usaron?

¿Qué características tuvo y en qué funciones actuó?

¿Qué instrumentos usaron?

JAPON. — ¿De dónde procede la música japonesa?

¿Qué características y qué uso tuvo?

¿Qué instrumentos predominan en su música?

INDIA. — ¿Cuál fué el origen y el uso primitivo de la música india?

¿Cuál fué su sistema musical?

¿Qué carácter tuvo su música?

¿Cuál fué su instrumental?

ARABIA. — Desde cuándo se cultiva la música en Arabia?

¿Cómo era la escala árabe?

¿Cómo distinguieron los grados de la escala?

¿Qué carácter tuvo su música?

¿Cuál fué el instrumental en uso?

EGIPTO. — ¿Cuándo aparecen las primeras manifestaciones musicales en Egipto?

¿Qué representan las figuras?

¿Qué origen se atribuyó a la música?

¿Qué conocimientos tuvieron los egipcios?

¿Quiénes practicaban la música?

¿Qué carácter tuvo la música egipcia?

¿Qué influencias recibió después?

¿Cómo transmitían los egipcios su música?

¿Qué influencia ejerció la música egipcia?

¿Qué instrumentos usaron?

TEORIA

CAPITULO I

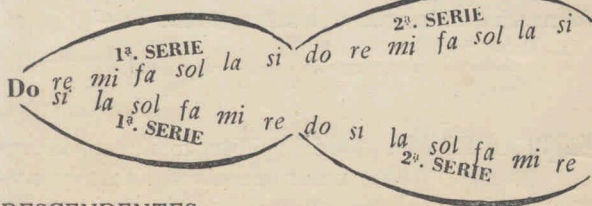
Notas. — Pentagrama. — Claves. — Colocación de las notas en el pentagrama, en la clave de Sol, en segunda línea.

NOTAS Las notas son los signos o caracteres que representan los sonidos. Las notas son siete y se llaman:

do re mi fa sol la si

Repitiendo las siete notas por series ascendentes o descendentes, se representan todos los sonidos de las voces e instrumentos, de acuerdo al siguiente esquema:

ASCENDENTES



DESCENDENTES

La representación gráfica de los sonidos musicales ha variado mucho en el transcurso de los tiempos. En la primera mitad del siglo XI un monje, Guido D'Arezzo, dió nombre a las notas desde *do* a *la*, substituyendo las letras del alfabeto — con las cuales se designaban las notas antiguamente — por las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, que eran las primeras de cada uno de los pies de verso del himno a San Juan Bautista. Estos versos eran así:

UT queant laxis
*RE*sonare fibris
*MI*ra gestorum
*FA*muli tuorum
*SOL*ve polluti
*LA*bii reatum

Sancte Johannes.

Agregóse en el siglo XVI el nombre *si*, y fué Lemaire quien formó dicho nombre con la *S* y con la *J* de *Sancte* y de *Johannes* del último verso. Fué también Guido D'Arezzo quien fijó la posición de las notas por medio del *tetragrama*.

PENTAGRAMA El pentagrama es la reunión de cinco líneas y cuatro espacios, que se cuentan de abajo hacia arriba:

5. ^a línea	_____	4. ^o espacio
4. ^a línea	_____	3er. espacio
3. ^a línea	_____	2. ^o espacio
2. ^a línea	_____	1er. espacio
1. ^a línea	_____	

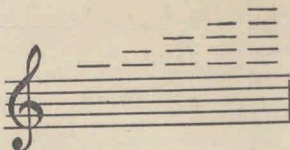
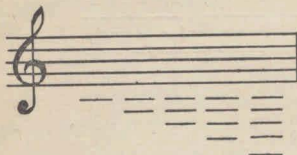


El pentagrama aplicado gráficamente sobre una mano facilita su conocimiento y explica la ubicación de las líneas y de los espacios.

Las notas se colocan en las líneas y espacios del pentagrama, como también encima o debajo de él, en líneas y espacios llamados *adicionales*. Estos úl-

timos elementos se emplean para aumentar la extensión del pentagrama.

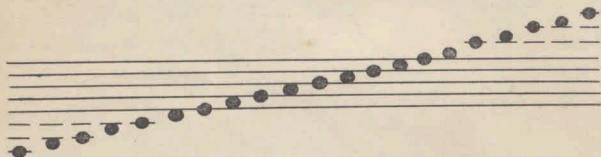
Líneas y espacios adicionales
descendentes



Líneas y espacios adicionales
ascendentes

Las notas colocadas en el pentagrama de abajo hacia arriba expresan, para los sonidos, la sucesión de lo *grave* hacia lo *agudo*.

agudo



grave

CLAVES

La clave es un signo que tiene por objeto dar el nombre y la entonación a las notas, y se escribe al principio del pentagrama. Las claves son siete y se llaman:



SOL
en
segunda
línea



FA
en
cuarta
línea



FA
en
tercera
línea



DO.
en
primera
línea



DO
en
segunda
línea



DO
en
tercera
línea

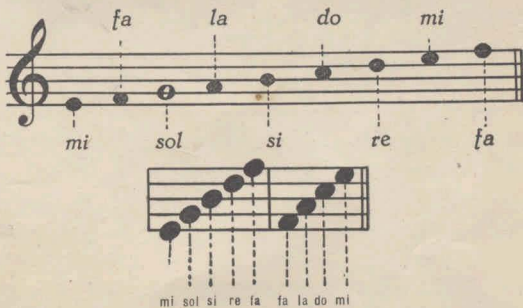


DO
en
cuarta
línea

COLOCACION DE LAS NOTAS EN EL PENTAGRAMA, EN LA CLAVE DE SOL, EN SEGUNDA LINEA.

La clave da el nombre a la nota colocada en la misma línea que ella, y sirve de punto de partida para averi-

guar el nombre de las demás notas. Las claves más usadas son las de *SOL en segunda línea* y *FA en cuarta línea*, las que fijan el nombre y dan la entonación a las notas colocadas en las líneas de estas claves.



Notas en clave de sol en las líneas y espacios adicionales.



Nombres de las notas en las líneas y espacios adicionales ascendentes.



*Nombres de las notas en las líneas y espacios
adicionales descendentes.*

HISTORIA

CAPITULO II

Siria, su cultura musical. — Los semitas cananeos, fenicios y hebreos en la música siria. — Instrumentos: la lira, el arpa, óboes, etc. — Tiro y Sidón considerados como centros musicales famosos.

SIRIA SU CULTURA MUSICAL

El pueblo sirio, colocado en el centro geográfico de las grandes civilizaciones del pasado, debió recibir en su suelo y fundir la cultura musical de los egipcios, de los indios y de los chinos. Pero poco se sabe directamente, y las escasas noticias que se tienen de su arte musical han sido recogidas de los testimonios literarios y plásticos que nos han dejado otros pueblos.

De ellos se desprende que en la Siria existió un elevado florecimiento musical y que su influencia marcó rumbos a la evolución de este arte en Egipto, Mesopotamia, Grecia y, más tarde, en Roma.

Alrededor del año 2000 antes de la era cristiana, tocadores sirios de lira aparecen en Egipto y con el

ritmo más vivo de sus melodías, en las que habían abreviado los largos compases primitivos, acentúan el carácter musical de los cantos, dándoles más unidad sonora. Hasta entonces éstos eran notas sostenidas, muy espaciadas y de entonación solemne.

Sobreviene en el siglo XVIII la invasión asiria en el Egipto y los sirios, que formaban parte del pueblo conquistador, se establecen con su música en el imperio de los faraones. El arte egipcio se encarga de legar a la posteridad el testimonio de la influencia de los sirios en su música, y en frisos de 1500 años antes de Cristo aparecen representados esclavas y esclavos de esa nacionalidad, formando conjuntos orquestales con *liras, arpas rectangulares, panderos, laúdes, óboes, flautas, timbales, trompetas y salterios*.

Desde entonces la música siria se va esparciendo por Occidente y su influjo hace variar las antiguas tendencias melódicas. Relieves griegos posteriores reproducen escenas similares a las encontradas en los frisos egipcios, con músicos y bailarinas sirias, prueba elocuente de la gran expansión de la antigua música siria por el mundo conocido en la época y de la gran afición de ese pueblo, que lo condujo a tener en cada hombre salido de su territorio un propagador de su arte musical.

Nada ha llegado a nosotros en forma concreta de ese arte antiguo, y aunque se cree que la música siria fué de carácter *frívolo, alegre, superficial y licencioso*, también se reconoce que, a excepción

de la hebrea, es la única cuya tradición se ha mantenido hasta hoy sin interrupción, y algunos autores afirman que el *canto gregoriano* reconoce antecedentes melódicos sirios, lo que haría de esta música la de más amplia y generosa expresión en la antigüedad.

Dado el carácter de los instrumentos que usaron los fenicios en los tiempos de su decadencia —750 ó 1000 años antes de Cristo— se confirmaría la primera creencia, robustecida por los escritos de Platón, que consideró a la música siria como libertina, afeminada, orgiástica y desenfrenada.

El *sistema pentatónico* fué el primero usado por los sirios, y ya 800 años antes de la era cristiana conocieron la escritura a dos y tres voces dentro de ese modo. En sus últimos tiempos las melodías sirias se construyeron a semejanza de las de los griegos, en que el *sistema tetracorde* domina como principio.

LOS SEMITAS

CANANEOS,

FENICIOS Y

HETEOS EN LA

MUSICA SIRIA

Comprendidos en la nación siria los pueblos fenicio, hebreo y los semitas cananeos, han tenido una misma historia musical, pero a la evolución de este arte han contri-

buído con tendencias propias, derivadas de sus modalidades nativas, que contribuyeron a que la música siria ofreciera el espectáculo de su gran variedad y riqueza melódica.

Los semitas cananeos aportaron el carácter altamente patético de la música semítica primitiva y los heteos, otro de los pueblos de las tierras de Canaán, la hicieron más viva con sus melodías cerriles.

Al bajar a las costas, el cosmopolitismo de las grandes ciudades portuarias fenicias absorbió la música siria, y le agregó los cantos populares que se usaban en las fiestas y banquetes de Tiro y Sidón, cantos y música ruidosa, sensual y extremadamente viva.

INSTRUMENTOS:

la lira, el arpa,
óboes, etc.

Uno de los instrumentos que más influencia ejerció en la música del pasado fué la lira, originaria de Siria,

aunque no se pueda esto asegurar con certeza, pues en el instrumental antiguo de muchos pueblos asiáticos aparecen instrumentos semejantes. Lo probado es que los sirios la divulgaron por el mundo conocido, y su primera aparición en Egipto data del año 2000, en que un nómada sirio la introdujo en aquel país. Posteriormente se la ve en Grecia y más tarde en Roma, siendo desde entonces el instrumento esencial de la música antigua. Su nombre fué representativo de toda la música; decir lira era nombrar el arte musical, como aún hoy se estila con la palabra *lirica*, y el instrumento en sí ha sido y es el emblema de este arte.

Para los sirios fué el instrumento nacional, pero

además poseyeron *arpas, óboes, dobles óboes, platillos, laúdes, salterios*, los grandes tambores de los heteos, otros tipos de arpas con gran cantidad de cuerdas y la sambuca, instrumento éste del cual sólo se ha conservado el nombre.

TIRO Y SIDON CONSIDERADOS COMO CENTROS MUSICALES FAMOSOS

Entre los centros musicales más famosos de la antigüedad hay que considerar en primer término a Tiro y a Sidón, las grandes ciudades fenicias del Mediterrá-

neo, en donde no sólo se fundieron los más diversos tipos de música del Asia, sino también de las que partió esa corriente musical que había de ejercer gran preponderancia en la evolución del gusto musical de Egipto, Grecia y Roma, y que había de dar nacimiento a expresiones musicales en todos los lugares hasta donde llegaron los fenicios con su gran comercio y con sus conquistas.

La música siria partió de Tiro y de Sidón, donde rápidamente la aprendían los navegantes extranjeros, alcanzó con músicos nativos el norte de Africa, las Galias y la Península Ibérica, después de haber sentado sus reales en los países antes mencionados. Gran número de músicos sirios se establecieron en el extranjero y en Egipto llegaron a ejercer el casi monopolio de este arte. En Grecia, conjuntos de músicos sirios animaban las fiestas y los juegos, y aparecen grabados en los

frisos de los antiguos templos bailando, cantando y ejecutando en las más importantes ceremonias.

Roma recibió directamente la influencia de la música siria y poco antes del imperio ésta estaba en manos de mujeres sirias, que hacían el tráfico desde Tiro y Sidón. Hermosas tocadoras de óboe, reclutadas en esos puertos, hacían las delicias de los romanos en los circos y en las fiestas de los patricios.

Para los griegos Sidón fué la cuna de la melodía, y la música que escuchaban en Tiro escandalizaba a los judíos.

Estas ciudades, destruídas en el siglo III antes de Cristo, pueden considerarse como las más grandes propagadoras de la cultura musical en la antigüedad.

SINTESIS DEL CAPITULO II

SIRIA. — La música fué cultivada desde épocas muy lejanas en la Siria, pero no se tienen de ella noticias directas, sabiéndose que hacia el año 2000 a. J. C. un nómada sirio llevó la lira a Egipto. Eso indica que en esa fecha era ya un arte desarrollado en la Siria.

La música siria se diferenció de la oriental en la viveza de su forma, en sus compases más breves y en el carácter frívolo, sensual, alegre y ruidoso que la distinguió.

La música siria es una de las que más influencia ejercieron en el mundo antiguo, propagándose por el Asia Occidental, Egipto, Grecia, más tarde Roma y alcanzando después España y Francia. El carácter de esta música se impuso en Egipto y los ejecutantes sirios monopolizaron este arte en ese país, en Babilonia, en Asiria y, en parte, en Grecia y Roma.

Parece que el sistema sirio antiguo fué el pentatónico, desarrollándose ampliamente hasta conocer, 800 años antes de Cristo, la escritura musical a dos y tres voces.

En la música siria aparecen confundidas las melodías típicas de los fenicios, de los semitas cananeos y de los hebreos, que al fusionarse crearon la música nacional, variada y diversa.

Las ciudades fenicias de Tiro y Sidón fueron los centros musicales más famosos de la antigüedad y de donde partió esa corriente musical siria que se extendió por el mundo antiguo.

La lira parece ser originaria de Siria y fué el instrumento nacional de ese país, que poseyó, además, arpas, óboes, dobles óboes, platillos, laudes, salterios y grandes tambores.

La lira fué y es el instrumento símbolo de la música, y su nombre condensó durante muchos años a todas las manifestaciones musicales. Decir lira equivalía a decir música.

CUESTIONARIO

¿Cuándo aparece la música en la historia siria?

¿Qué carácter tuvo esa música?

¿Qué influencia ejerció?

¿Qué sistema usaron los sirios?

¿Qué instrumentos usaron los sirios?

¿Cómo se formó la música siria?

¿Cuáles fueron sus más famosos centros musicales?

¿Qué representa la lira?

TEORIA

CAPITULO II

Figuras y silencios, valor relativo de los mismos.

FIGURAS son los signos que representan la duración de las notas. Las figuras son siete y se llaman:

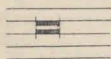
<i>Redonda</i>	
<i>Blanca</i>	
<i>Negra</i>	
<i>Corchea</i>	
<i>Semicorchea</i>	
<i>Fusa</i>	
<i>Semifusa</i>	

En la notación moderna la redonda expresa la unidad de valor.

Antiguamente se usaron figuras de mayor valor que la redonda, a las que llamamos figuras antiguas.

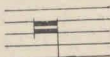
Las *figuras antiguas* son tres:

La cuadrada



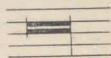
que vale 2
redondas

La longa



que vale 2
cuadradas o
4 redondas.

La máxima



que vale 2
longas, 4
cuadradas u
8 redondas.

La cuadrada suele usarse aún en nuestros días.

VALOR RELATIVO DE LAS FIGURAS

La *redonda*  vale:

- 2 blancas
- 4 negras
- 8 corcheas
- 16 semicorcheas
- 32 fusas
- 64 semifusas

La *blanca*  vale:

- 2 negras
- 4 corcheas
- 8 semicorcheas
- 16 fusas
- 32 semifusas

La *negra*  vale:

- 2 corcheas
- 4 semicorcheas
- 8 fusas
- 16 semifusas

La *corchea*  vale:

- 2 semicorcheas
- 4 fusas
- 8 semifusas

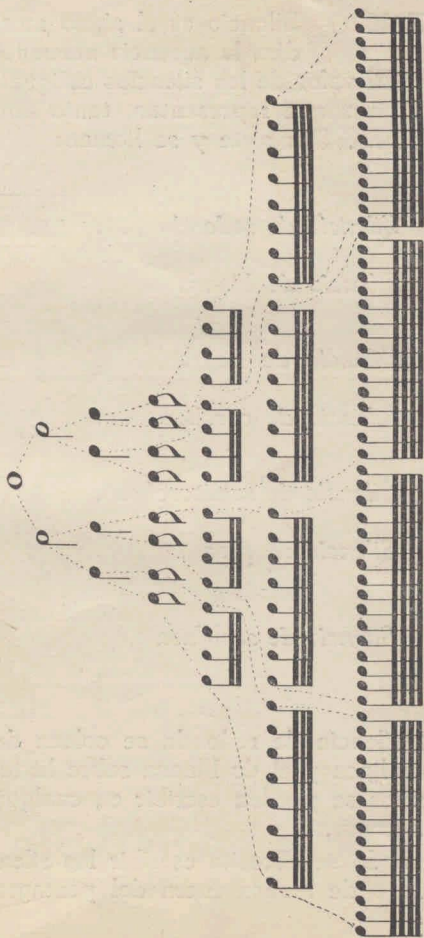
La *semicorchea*  vale:

- 2 fusas
- 4 semifusas

La *fusa*  vale:

- 2 semifusas

CUADRO COMPARATIVO DEL VALOR DE LAS FIGURAS



SILENCIO Silencio es el signo musical que indica la ausencia momentánea del sonido. El valor de los silencios es igual al valor de las figuras que representan, tanto antiguas como modernas. Son siete y se llaman:

<i>Silencio de redonda</i>	
<i>Silencio de blanca</i>	
<i>Silencio de negra</i>	
<i>Silencio de corchea</i>	
<i>Silencio de semicorchea .</i>	
<i>Silencio de fusa</i>	
<i>Silencio de semifusa</i>	

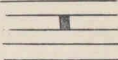
El silencio de redonda se coloca debajo de la cuarta línea y el de blanca sobre la tercera línea; los otros se pueden escribir en cualquier sitio del pentagrama.

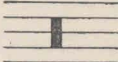
Cuando se necesita escribir los silencios de redonda o de blanca fuera del pentagrama, se les

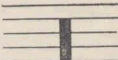
coloca respectivamente debajo o encima de una línea adicional.

<i>Silencio de</i>	<i>o</i>		<i>fuera del pentagrama</i>
<i>Silencio de</i>	<i>o</i>		<i>fuera del pentagrama</i>

SILENCIOS ANTIGUOS

Silencio de cuadrada 

Silencio de longa 

Silencio de máxima 

Estos silencios pueden colocarse en cualquier parte del pentagrama.

HISTORIA

CAPITULO III

Palestina. — El pueblo israelita y la música. — La mujer hebrea como propagadora de la cultura musical. — Las grandes masas corales. — David y Salomón. — Cantos davidianos. — Instrumentos: el nevel, los platillos, las trompetas, el kinnor, el tof, etc.

PALESTINA Ya en los libros del Pentateuco, Moisés (1700 años antes de Cristo) hace mención de la música en la Palestina y, aunque no abunda en detalles, habla de ella como de algo sobreentendido, producto de una práctica y desarrollo local muy anterior a la generación del Profeta el que, por otra parte, parece haber influido en su evolución con los conocimientos que trajo de Egipto.

En el Génesis cita al cainita *Jubal*, tañedor de *kinnor* y de *ugale*, que es considerado como el padre de la música hebrea.

Posteriormente la música alcanza un elevado florecimiento, y *David y Salomón* inauguran períodos de verdadera transcendencia nacional.

En este pueblo tradicionalista, la música se ha

conservado con mayor pureza que en cualquier otro, y así ha podido saberse que la antigua música judía era altamente expresiva a pesar de la severidad de su línea melódica. Con músicas y cantos expresaban el dolor y el júbilo, con música elevaban las preces al Altísimo, recibían a los guerreros victoriosos, celebraban las fiestas religiosas y familiares y todos los actos de cierta importancia.

La música religiosa hebrea ha subsistido hasta hoy, y en los cultos de las sinagogas enclavadas en el territorio que ocupó antiguamente Babilonia, y en el actual Yemén árabe, es donde ha perdurado con mayor pureza en sus cantos, en sus salmos y en sus himnos.

Pero la mayor trascendencia de la música hebrea es la de haber dado origen, en gran parte, al canto gregoriano y a la demás música sagrada que luego adoptó para su culto el cristianismo.

EL PUEBLO ISRAELITA Y LA MUSICA En todos los pueblos de la Palestina parece que, desde edades remotas, floreció la música como necesidad espiritual de esa raza tan convulsionada a través de la historia. Y no fué sólo necesidad espiritual para los hebreos, sino también que lo fué social, cuando unida la nación en la fuerte hermandad que aún hoy conserva, la música, y sobre todo la religiosa, fué otro de los vínculos que la distinguieron de las demás razas.

Todo el pueblo judío hacía música, no encon-

nico, los judíos consagran los muros de Jerusalén y el Profeta Nehemías hizo venir a todos los músicos levitas del país para la solemnidad.

La música en sí es utilizada por los profetas como símbolo para vaticinar los males del pueblo judío, e Isaías dijo: *"El júbilo de los alegres se ha desvanecido, la alegría del kinnor tiene su fin"*, y el Señor, por boca del Profeta Ezequiel, sentenció: *"Al alegre son de tus cantos he de poner fin, los acentos de tu kinnor nunca más han de oírse"*, utilizándose en ambas profecías al *kinnor*, instrumento típico de la música hebraica, como símbolo de la felicidad de ese pueblo.

LAS GRANDES MASAS CORALES

Otra de las prácticas musicales del pueblo judío desde tiempos lejanos fué el canto coral. Siendo la música eminentemente popular, todos cantaban, bailaban y ejecutaban instrumentos, y cuando un hecho saliente reunía al pueblo hebreo, éste, para solemnizarlo, recurría a la música, y unidos los cantantes entonaban al unísono la misma melodía.

En todas las etapas de la historia política, religiosa y militar hebrea se observa esta asociación del canto en masa y la música para celebrar los hechos nacionales. Los coros de mujeres que responden a Moisés, los que reciben a David, se repiten en otras circunstancias obedeciendo a una práctica típica en el pueblo hebreo. Cuando David ungió rey a su

hijo Salomón, en el día de la consagración del templo 120 sacerdotes hicieron sonar trompetas acompañando a 4.000 músicos levitas, que eran también cantantes.

El historiador judío Flavio Josefo habla de una ceremonia en la que intervino una enorme masa coral compuesta por 200.000 cantantes, 200.000 trompeteros, 4.000 tocadores de kinnor y 4.000 de sistro, pero estas cifras no pueden tomarse como ciertas, aunque dejan claramente testimoniado que el canto coral y los grandes acompañamientos eran una práctica que reunía a grandes masas de músicos y cantantes hebreos, testimonio que habla elocuentemente de la gran difusión de la música en ese país.

En tiempos de David y de Salomón estos coros se intensificaron y entraron a formar parte del ritual religioso, costumbre que luego se hizo usual en el culto cristiano.

DAVID Y SALOMON La antigua música judía puede dividirse en dos épocas: la de Moisés, de la que poco ha podido saberse, suponiéndose que era influenciada por la egipcia por la larga permanencia del Profeta en el país de los faraones, y que comprende a la que estuvo en uso después de éste, hasta el advenimiento de David, y la de Salomón, que con su padre David llevaron la música al más alto grado de adelanto en la época (1.000 años antes de Cristo).

David, segundo rey de Israel, era político, poeta y músico, y se acompañaba en sus cantos con la famosa "*arpa de David*", que no era otra que el clásico *kinnor* judío. De su habilidad como ejecutante se dice que cuando Saúl, su antecesor y protector, se sentía arrebatado por la ira, le pedía a David que tocara su *kinnor*, cuyos sonidos hacían desaparecer inmediatamente la cólera del rey.

Consagrado rey de Israel, compuso por inspiración divina los *salmos* de la liturgia hebrea, los entonó con música en el templo y creó la primera música religiosa oficial de la historia.

Después con Salomón establecen verdaderas organizaciones musicales y aparecen en Israel por vez primera los músicos profesionales. David y Salomón crearon para su servicio un cuerpo de músicos y cantantes de ambos sexos, y cuando trasladaron el Arca de la Alianza a Jerusalén reglamentaron la función de la música en el templo.

El tiempo de estos famosos reyes de Israel es una de las más brillantes épocas de la música en la antigüedad, y este arte florece en todas las capas sociales, aunque el profesionalismo introducido por David debía luego dejar la simiente de la decadencia musical hebrea.

Cuando David ungió rey a Salomón se llega a la época de mayor esplendor en la música sagrada israelita, confiándose su ejecución a los miembros de la tribu de Leví, de cuyo total de 38.000 miembros fueron elegidos 4.000 ejecutantes, afectándo-

los al nuevo templo que Salomón hizo levantar en Jerusalén.

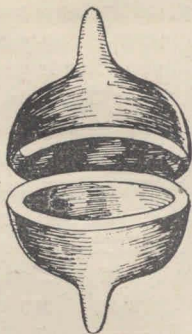
Durante el reinado de este famoso rey-poeta la música acrecienta su influencia en la cultura israelita y le subsiste hasta la ruina del pueblo judío. Renace luego al regreso de los cautivos en Babilonia y reflorece al ser consagrados nuevamente los muros de Jerusalén, y tras los inciertos períodos de la historia hebrea vuelve a aparecer triunfante en los rituales del culto cristiano.

En tiempos de Salomón llegan a Palestina gran número de músicos e instrumentos extranjeros, pero la música nativa no sufre alteraciones esenciales, manteniendo su fuerte carácter nacional, defendida por el espíritu tradicionalista de los israelitas.

La teoría y notación hebrea no ha podido conocerse.

CANTOS DAVINIANOS

Tocador de kinnor en tiempos de Saúl, David al suceder a este rey, debía llevar el arte musical, juntamente con el poético, a un gran desarrollo en la nación judía. Después de inaugurar su reinado, según las Escrituras, el Ser Supre-



PLATILLOS HEBREOS
Los hebreos utilizaban los platillos para marcar los tiempos y dirigir los conjuntos y los fabricaban en bronce.

mo inspiró a David los *salmos* o cantos religiosos para acompañar las ceremonias del culto. Estos salmos, o cánticos, los salmodió al son de su instrumento e hizo extensiva su práctica a todo el pueblo judío, que heredó del rey cerca de 150 salmos. Desde entonces fueron cantados y acompañados musicalmente en la liturgia hebrea, constituyendo los *cantos davinianos* la primera música sagrada dedicada oficialmente a un culto.

Los salmos fueron otra de las prácticas musicales que tomó el culto cristiano del ceremonial judío.

INSTRUMENTOS:

el nevel, los platillos,
las trompetas, el tof, el
kinnor, etc.

El instrumental usado por el pueblo judío fué rico en variedad sonora y en formas de construcción. Ellos incorporaron

a los nativos los instrumentos de los pueblos vecinos, sujetando su uso a las exigencias de su música y no su música a las facilidades de esos instrumentos. En el *Génesis* ya se encuentran citados el tof y el kinnor. El tof es el antiguo tambor común, pero algunos historiadores creen ver en él al pandero o pandereta, pues era usado preferentemente por las mujeres para regular la danza.

El kinnor, instrumento de procedencia siria, era una lira con caja de diez cuerdas y es la famosa arpa del rey David. Este instrumento servía para acompañar al canto, y especialmente al canto alegre, por lo que llegó a ser el símbolo de la alegría y

de la felicidad del pueblo hebreo. En los conjuntos de música popular no faltaba nunca el kinnor, pero no se le utilizó para la música sagrada por ese mismo carácter alegre.

Las *trompetas*, o *chasosrath*, eran también instrumentos conocidos y en uso lejano en el arte musical israelita. Aparecen citadas por Moisés en el cuarto libro y su uso estaba limitado al culto y a la guerra, ambas cosas sagradas en Israel, y su ejecución reservada a los sacerdotes, teniendo, en consecuencia, carácter de instrumento sagrado.

Los *platillos* eran en la música del templo los encargados de dirigir y marcar los tiempos a los conjuntos.

El *nevel*, instrumento que aparece en la época de los reyes (hacia el año 1.000 antes de la era cristiana), fué otro de los instrumentos esenciales en la música judía, y corresponde a la lira. El *nevel* llevaba el canto en la música religiosa.

El *schofar*, o *keren*, fué el instrumento judío por excelencia y sagrado por estar destinada únicamente al culto su ejecución. Era un cuerno de carnero desprovisto de boquilla y a cuyo sonido no se le asignaba ningún carácter artístico, pero en cambio se le atribuía una gran fuerza mágica. La historia del derrumbamiento de las murallas de Jericó, cuando los sacerdotes hicieron sonar *siete cuernos* (y no trompetas, como se ha divulgado) atestigua la creencia en el poder de la sonoridad del *schofar*.

Sistros, *timbales*, *pífanos* y *dobles óboes* fueron también usuales en la música hebrea.

SINTESIS DEL CAPITULO III

PALESTINA. — La música hebrea aparece citada por Moisés en los libros del Pentateuco 1700 años a. J. C.

Fué severa en su línea melódica y altamente patética en su expresión, traduciendo el júbilo y el dolor.

La música hebrea fué eminentemente religiosa y popular, y se la usó en todos los actos públicos, para elevar las preces al Altísimo, recibir a los guerreros triunfantes y celebrar las fiestas y hechos trascendentales. Fué también lazo de unión del pueblo israelita.

- La mujer hebrea fué la que más divulgó la música nativa, hasta que ésta se hizo esencialmente religiosa.

- Por medio de la danza, de la poesía, del canto y de los instrumentos, y formando coros para alegrar las fiestas y celebrar los acontecimientos favorables, se cultivó la música en Israel.

Los profetas la emplearon para entrar en éxtasis y para excitar la presencia del espíritu divino. La utilizaron también como símbolo para profetizar los males nacionales.

- Regularmente aparece el canto como ejecutado en masa, formando grandes coros de músicos-cantores.

David y Salomón fueron los más grandes propulsores de la música hebrea, y reglamentaron la función de la música en el templo, formaron grandes conjuntos, oficializaron la música religiosa y la hicieron obligatoria a todo el pueblo judío.

David fué el segundo rey de Israel y era poeta, político y músico, siendo uno de los más célebres tocadores de kinnor.

Por inspiración divina, David compuso los salmos para la liturgia hebrea e hizo obligatoria la ejecución de esos cantos, que luego se llamaron "davinianos", en el ceremonial religioso.

La mayor trascendencia de la música judía es la de haber dado origen a casi toda la música sagrada del culto cristiano y, en especial, al canto gregoriano.

Los judíos hicieron del kinnor el símbolo de la alegría de su pueblo y del cuerno el de la fuerza divina.

La Biblia dice que los sacerdotes hicieron sonar siete cuernos delante de las murallas de Jericó, derribándolas.

Aparte del kinnor y del cuerno, que fué sagrado, los judíos tuvieron en uso el tof, o tambor, platillos, sistros, timbales, salterios, pífanos y dobles óboes. Las trompetas fueron sagradas y su ejecución reservada a los sacerdotes.

CUESTIONARIO

¿Cuáles son las primeras menciones de la música en la Palestina?

¿Qué carácter tuvo esa música?

¿Qué función desempeñó?

¿Quiénes fueron sus más activos propagadores?

¿Cómo se cultivó la música en Israel?

¿Para qué usaron la música los Profetas?

¿Cómo se practicaba el canto?

¿Quiénes fueron los más grandes propulsores de la música hebrea?

¿Quién fué David?

¿Qué son los cantos davinianos?

¿Qué trascendencia tuvo la música hebrea?

¿Qué símbolos hicieron con los instrumentos?

¿Qué proeza se realizó con el cuerno?

¿Qué instrumentos usó el pueblo judío?

TEORIA

CAPITULO III

*Puntillo y doble puntillo. —
Valor relativo de las figuras con
puntillo y doble puntillo.*

PUNTILLO

El puntillo es un signo musical, que se representa por un pequeño punto, y aumenta a la figura o silencio que le antecede la mitad de su valor.

CUADRO DEL VALOR DE LAS FIGURAS CON PUNTILLO

o. La redonda con
puntillo vale:

- 3 blancas
- o 6 negras
- o 12 corcheas
- o 24 semicorcheas
- o 48 fusas
- o 96 semifusas

p. La blanca con
puntillo vale:

- 3 negras
- o 6 corcheas
- o 12 semicorcheas
- o 24 fusas
- o 48 semifusas

p. La negra con
puntillo vale:

- 3 corcheas
- o 6 semicorcheas
- o 12 fusas
- o 24 semifusas

p. La corchea con
puntillo vale:

- 3 semicorcheas
- o 6 fusas
- o 12 semifusas

p. La semicorchea con
puntillo vale:

- 3 fusas
- o 6 semifusas

p. La fusa con
puntillo vale:

- 3 semifusas

CUADRO DEL VALOR DE LOS SILENCIOS CON PUNTILLO

El silencio de *redonda* con puntillo  vale:

3 silencios de blanca

- o 6 „ „ negra
- o 12 „ „ corchea
- o 24 „ „ semicorchea
- o 48 „ „ fusa
- o 96 „ „ semifusa

El silencio de *blanca* con puntillo  vale:

3 silencios de negra

- o 6 „ „ corchea
- o 12 „ „ semicorchea
- o 24 „ „ fusa
- o 48 „ „ semifusa

El silencio de *negra* con puntillo  vale:

3 silencios de corchea

- o 6 „ „ semicorchea
- o 12 „ „ fusa
- o 24 „ „ semifusa

El silencio de *corchea* con puntillo  vale:

3 silencios de semicorchea

- o 6 „ „ fusa
- o 12 „ „ semifusa

El silencio de *semicorchea* con puntillo  vale:

3 silencios de fusa

- o 6 „ „ semifusa

El silencio de *fusa* con puntillo  vale:

3 silencios de semifusa

DOBLE PUNTILLO

El doble puntillo es un signo musical que se representa por dos puntos, y aumenta a la figura o silencio que le antecede las tres cuartas partes de su valor.

El segundo puntillo aumenta al primero la mitad de su valor.

Cuadro del valor de las figuras con doble puntillo

La *redonda* con doble puntillo  .. vale:

3 blancas	y	1 negra
o 6 negras	y	2 corcheas
o 12 corcheas ...	y	4 semicorcheas
o 24 semicorcheas.	y	8 fusas
o 48 fusas	y	16 semifusas

La *blanca* con doble puntillo  .. vale:

3 negras	y	1 corchea
o 6 corcheas	y	2 semicorcheas
o 12 semicorcheas.	y	4 fusas
o 24 fusas	y	8 semifusas

La *negra* con doble puntillo  .. vale:

3 corcheas	y	1 semicorchea
o 6 semicorcheas.	y	2 fusas
o 12 fusas	y	4 semifusas

La *corchea* con doble puntillo  .. vale:

3 semicorcheas.	y	1 fusa
o 6 fusas	y	2 semifusas

La *semicorchea* con doble puntillo  .. vale:

3 fusas	y	1 semifusa
---------------	---	------------

CUADRO DEL VALOR DE LOS SILENCIOS CON DOBLE PUNTILLO

El silencio de <i>redonda</i> con doble puntillo			vale:
3 silencios de blanca	 y		1 silencio de negra
o 6	"	negra	 y
o 12	"	corchea	 y
o 24	"	semicorchea	... y
o 48	"	fusa	 y
El silencio de <i>blanca</i> con doble puntillo			vale:
3 silencios de negra	 y		1 silencio de corchea
o 6	"	corchea	 y
o 12	"	semicorchea	... y
o 24	"	fusa	 y
El silencio de <i>negra</i> con doble puntillo			vale:
3 silencios de corchea	 y		1 silencio de semicorchea
o 6	"	semicorchea	... y
o 12	"	fusa	 y
El silencio de <i>corchea</i> con doble puntillo			vale:
3 silencios de semicorchea	... y		1 silencio de fusa
o 6	"	fusa	 y
El silencio de <i>semicorchea</i> con doble puntillo			vale:
3 silencios de fusa	... y		1 silencio de semifusa
o 6	"		

HISTORIA

CAPITULO IV

Mesopotamia. — Asiria y Babilonia. — El culto religioso y la música. — Documentación iconográfica. — Sistema pentatónico. — Instrumental de los persas: arpas, salterios, flautas dobles, etc.

MESOPOTAMIA

Del vasto país situado entre el Tigris y el Eufrates nos han llegado escasas y muy relativas noticias sobre su antiguo arte musical. No obstante ello, ha podido apreciarse que en su suelo, y en épocas milenarias, la música, por lo menos la religiosa, jugó un rol principalísimo en la evolución de la cultura y de las ciencias.

Las civilizaciones asiria y babilónica, con su gran potencialidad, absorbieron la música de los países vecinos y, a la inversa del hermetismo tradicionalista que en materia musical se guardó en Palestina, en los pueblos mesopotámicos se aceptó toda música extraña, y de su choque resultó una fusión de modos de los que más tarde habrían de salir bien

definidos los modos diatónicos y pentatónicos que se esparcieron por Europa.

Los primeros elementos los llevaron los caldeos, los que al fusionarse con los súmeros, primitivos habitantes de la región de Babilonia, fueron al encuentro de los sirios y de los asirios. Este pueblo, rudimentario en materia musical y artística, hizo suyos los adelantos de los caldeos y súmeros al quedar victorioso, y luego comienza a desarrollarse en la Mesopotamia con signos evidentes el tratamiento de la música, su inclusión en el ritual religioso y en las ceremonias palaciegas. Pero aún no había llegado al pueblo, al parecer, y sólo con el florecimiento de Babilonia aparece la música popular.

Posteriormente con los persas la música languidece y éstos no la tenían en cuenta, empleándola en contadas ocasiones para el culto.

En este pueblo se la creyó peligrosa y recién cuando Ciro ejerció la hegemonía del imperio persa, los medas, los lirios y los asirios la vuelven a cultivar hasta que Alejandro Magno les llevó, con los griegos, la música y la cultura de éstos.

A pesar de esto no quedaron huellas de esas épocas y sólo con la aparición de los árabes renace el arte musical en Persia.

ASIRIA Y BABILONIA

Los pastores asirios, convertidos luego en guerreros, no tuvieron música propiamente dicha. Ella les llega con sus conquistas, pero en la Baja Caldea existía ya alrededor de 3.500 años antes

de la era cristiana una música en pleno desarrollo, pues en tiempos del rey-sacerdote *Gudea*, que fundó la ciudad y levantó el templo de Stirtella, ya se conocía una especie de *arpa-lira* de 5 y 7 cuerdas que, por la disposición de las mismas, hace suponer que en el cuarto milenio antes de Cristo se había desarrollado el *sistema de quintas*, índice revelador de otro gran proceso evolutivo anterior.

La Asiria permanece en la historia musical mesopotámica como pueblo receptor de la música extranjera, en la que florece grandemente al impulso de su expansión política, pero en la que se nota poco espíritu creador, pues los asirios se limitan a aceptar música extraña para solaz de sus sentidos, para la alegría de sus banquetes, para el culto de los dioses bárbaros y para las orgías.

La influencia babilónica y la de los sirios y hebreos durante sus dominaciones (principios del III milenio a. J. C.), impulsan el desarrollo del arte musical en Asiria, pero como en este pueblo se carecía casi de músicos nativos, se les contrata en el extranjero para el servicio del templo y de la corte de los reyes. En tal aprecio se tenía a los músicos que éstos eran los únicos que se salvaban de las matanzas que los asirios llevaban a los pueblos comarcanos, llevándolos luego a su país para servirse de ellos en sus fiestas y en su culto.

Se cuenta que Hiskia, rey de Judá, salvó a su reino de la destrucción porque envió a Senaquerib, además de una fuerte suma de dinero, sus cantan-

tes de ambos sexos. La orquesta palaciega de Susa pasó también al servicio del rey asirio en Nínive cuando éste destruyó la capital de Elam, y por la costumbre de los asirios de trasladar a su territorio a los pueblos que no exterminaban, muchos músicos y cantores se establecieron en Asiria procedentes de diversas regiones de Asia, divulgando sus músicas en la forma más liberal.

El incremento de la música la llevó a presidir los oficios expiatorios, las fiestas populares, las excursiones guerreras, las recepciones palaciegas y todos los actos oficiales.

En conjunto, la música asiria de los últimos tiempos ofrecía el espectáculo cosmopolita de los países conquistadores, y muchos músicos extranjeros en suelo asirio y ningún asirio en el extranjero.

La influencia extranjera fué la creadora de la música popular en Babilonia, y los habitantes de esta ciudad demostraban un gran interés en escuchar a los esclavos, a los que obligaban a entonar los cantos de sus tierras, contándose que un noble babilónico tenía en propiedad un coro de esclavos compuesto por ciento cuarenta mujeres, cantantes y ejecutantes.

Lo probado es que la música alcanzó una gran difusión en los pueblos mesopotámicos, que le prestaron gran dedicación llevándola a todas las manifestaciones de su sociabilidad.

Un reciente hallazgo en las excavaciones de

Asur ha permitido a Curt Sachs descifrar un documento encontrado en una tabla de barro y escrito en signos cuneiformes, que data de 800 años antes de nuestra era. Su traducción reveló 57 *silabas*, de las cuales 18 representaban *sonidos únicos*, como nuestras sílabas: *do re mi fa sol la si*, y los restantes representaban *sonidos dobles* o *triples*. El fragmento reveló ser un acompañamiento de arpa de una melodía súmera, entrando sólo *cinco grados en la octava*, sin *semitonos*, y sirviendo los demás sonidos para hacer posible de ejecución en diferentes modos.

De los sonidos:

do re mi fa fa\$ sol la si do

construyen los babilónicos melodías en los modos:

DO	RE	MI		SOL	LA	DO
DO	RE		FA	SOL	LA	DO
	RE	MI		SOL	LA	SI
	RE	MI	FA\$		LA	SI

en los cuales falta siempre el semitono, nunca es usado para modulación cromática o diatónica alguna. El arpa no ejecuta solamente la línea melódica, sino que la acompaña de sonidos dobles o triples, especialmente de *quintas*, *cuartas*, *octavas*, *segundas* y *octavas dobles*. El conjunto da una sensación de madurez y recuerda a la música china. Este fragmento es el primer testimonio del arte

musical babilónico y es el único de música instrumental en el que aparecen representadas *pluralidades de sonidos* y el único testimonio verdadero que nos permite cerciorarnos de que se ejecutó en arpas de cuerdas múltiples.

EL CULTO RELIGIOSO Y LA MÚSICA

La música mesopotámica es esencialmente religiosa y sólo por excepción se cita la música popular. Como las religiones caldea, súmera, babilónica y asiria eran completamente astrales, derivadas de las observaciones astronómicas, todas las ciencias y las artes se apoyan en la creencia del poder de las estrellas y en la idea de que todo se encuentra supeditado a su influjo.

Así relacionaron la música con los astros, y en tiempos primitivos los asirios colocaban de noche un tambor de cobre (*lilisu*) ante la estrella Venus. En las fiestas lunares una maga conducía los vestidos del rey al templo y los colocaba sobre un *lilisu*, instrumento que también figura en el culto del dios Marduk. Este mismo tambor aparece en fragmentos, a los que no se ha podido precisar fecha, en manos de mujeres desnudas, tal vez orantes o sacerdotisas, por lo que parece fué el primer instrumento consagrado al culto.

De la música en el templo se sabe que los sacerdotes estaban divididos en cuatro clases, los que intervenían en las ceremonias de duelo cantando ai-

res tristes, por una parte, y por la otra los encargados de alegrar mañana y tarde a las divinidades, interpretar sus deseos y rendir pleitesía a sus poderes. Según creencia, la diosa Nina era la que daba estas órdenes al rey-sacerdote *Gudea*, y ella misma cantaba. Nabu, o Nebu, el dios Horus de los babilónicos, es músico, y a otra divinidad del culto súmeros se la designa con el título de "*cantante*".

Para los súmeros la música del templo consolaba, alegraba los corazones, levantaba los ánimos y hacía desaparecer todos los pesares, devolviéndoles la felicidad.

En textos antiguos se cita la creencia del llamado a las divinidades por medio de la música, las que despertaban a sus sonos. Esta música producía, además, el éxtasis en los sacerdotes y el fervor religioso entre los creyentes.

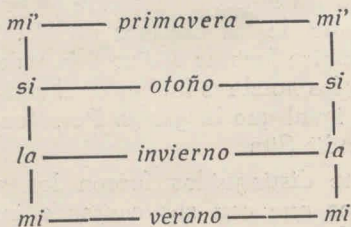
De este poder mágico de la música se cita la fábula del óboe, que consigue resucitar por algunos momentos a los muertos, librándolos por ese espacio de tiempo de los castigos de ultratumba. La diosa babilónica Ishtar vuelve a la vida en invierno, cuando los hombres la llaman al son de sus instrumentos, igual que la griega Perséfone, la frigia Atys y la india Sita.

Altamente distinguidos fueron los músicos de ambos sexos que con sus cantos e instrumentos mantenían la música en el templo, y en orden jerárquico estaban colocados después de los dioses y de los reyes, aunque no fueran sacerdotes. En

una inscripción cuneiforme se cita el caso de haberse dado a un año, alrededor del 1100 a. J. C., el nombre del primer músico de esa época: *Ina-Iki-Iallak*.

En Babilonia, que es donde el desarrollo musical mesopotámico adquirió verdadera trascendencia, se ha podido establecer que ese pueblo, que heredó la ciencia del cálculo y de la astronomía de los caldeos, relacionó la música con la observación de los astros, estableciendo la relación simbólica que adoptaron los chinos anteriormente y después los griegos, entre la construcción, medida y número de cuerdas, por una parte, y relación de los sonidos por la otra, con el sistema celeste.

Plutarco cuenta que los babilónicos establecieron una relación comparativa entre la primavera y el otoño con la cuarta, primavera e invierno con la quinta y primavera y verano con la octava, teniendo:



(Los intervalos de este cuadro deben ser considerados en sucesión descendente).

de lo cual se deduce que la concepción musical cosmológica de los babilónicos se relaciona estrechamente con la de los chinos, pues en la teoría musical de éstos dista la primavera del otoño una cuarta y del invierno una quinta.

DOCUMENTACION ICONOGRAFICA

El conocimiento de la música mesopotámica, en lo poco que ha podido esclarecerse, se debe al estudio iconográfico. Las artes plásticas revelan escenas con asuntos de música relativos al templo, y por excepción aparece ésta en manos del pueblo.

Un fragmento de vasija en lapislázuli, encontrado en las excavaciones del templo babilónico de Bismaia, que se considera del siglo XXX antes de Jesucristo, o tal vez del XXXX, muestra ya un grupo de músicos ejecutando en un instrumento parecido al *arpa de arco*. Estos instrumentos son de los primeros que aparecen reproducidos en la historia del mundo.

En representaciones que se hacen oscilar entre los 3.000 años antes de la era cristiana, mujeres aparecen tocando *tambores*, algunos de ellos gigantes. Estos tambores se ven también en algunos relieves en manos de seres sobrenaturales. En esas inscripciones se cita otro instrumento musical: el "*a-la*", nombre igual al de la bandeja de los sacrificios, lo que hace pensar que fueran los *platillos*. La *lira con elementos de arpa* se ve también

en los relieves del palacio real de Tello, y en otros de cerca de 2.500 años de la era antigua se aprecia a un pastor pulsando el *tambur*, o *laúd*, para excitar a su perro.

Del óboe se habla a menudo en las inscripciones a las que no se ha podido precisar fecha, y en relieves súmeros, babilónicos y asirios se ven representados en escenas religiosas tocadores de *pandero*, de *flauta*, de *lira*, de *arpa* y de otros instrumentos poco conocidos.

El documento más importante es el encontrado en las ruinas de Asur y descifrado por Sachs.

SISTEMA

PENTATONICO

La afinidad de la antigua música mesopotámica con la china se halla demostrada, además de la tabla de barro descifrada por Sachs y de otras particularidades, en los modos usados por ambos pueblos. Aquí, como en la China, el sistema pentatónico, el primero usado, parece ser originado por el simbolismo de los números.

En los pueblos mesopotámicos el cinco y el siete aparecen como determinantes de muchos hallazgos y creencias de la antigüedad y considerados sagrados. Su aplicación en música ofrece relaciones singularísimas. Cinco era el número de los planetas conocidos: Saturno, Júpiter, Marte, Venus y Mercurio, cinco el número de los sentidos y el cinco simbolizó en el mundo antiguo la felicidad y el bienestar. El siete era el número sagrado por ex-

celencia, el de la purificación y el de la perfección, el que los babilónicos adoptaron para dividir el tiempo en semanas, y siete parece que fué el número de los templos de la música en Babilonia en el milenio III, los que fueron más tarde representados por siete tocadores de laúd.

El *sistema de quintas*, conocido desde la más remota antigüedad, parece que fué inspirado en la legendaria superstición del número y robustecido después con los conocimientos de la época, hasta que nuevas investigaciones en el campo de las matemáticas y de la acústica implantan otro número simbólico: el siete.

De estas circunstancias nace la creencia de que los sistemas tonales en uso sean de origen mesopotámico o, por lo menos, consolidados en ese país.

El *sistema tonal de cinco grados*, sin semitonos, se obtiene de una *cuádruple combinación de quintas*:

sol - re - la - mi - si = re mi sol la si

y el *sistema tonal diatónico de siete grados* proviene de una *séxtuple combinación de quintas*:

fa - do - sol - re - la - mi - si = do re mi fa sol la si

El sentido simbólico del número puede explicar por qué la serie de quintas haya perdurado como base del sistema en la mayor parte de los pueblos de la antigüedad. Su carácter sagrado lo mantuvo fijo.

La relación del número con los instrumentos también se observa claramente en Babilonia, y en un fragmento de vasija del III milenio antes de Cristo aparece una comitiva de músicos ejecutando instrumentos semejantes a *arpas de arco*, las que están provistas de 5 y 7 cuerdas, y hay que considerar que la *lira con elementos de arpa* fué el instrumento esencial de los súmeros.

**INSTRUMENTAL DE
LOS PERSAS:** arpas,
salterios, flautas dobles,
etcétera.

El instrumental usado por los pueblos mesopotámicos, antes y después de la dominación de los persas, lo

constituyeron los *grandes tambores*, algunos de los cuales llegaban a metro y medio de altura y que eran percutidos por dos músicos al mismo tiempo. Estos instrumentos, que eran consagrados al culto, fueron considerados en los tiempos primitivos como hombres, y se contaban los años de su creación como si fueran grandes personalidades. Otros tambores más pequeños eran utilizados por mujeres y ellas aparecen ejecutando en algunas ceremonias religiosas.

Las *arpas de arco*, el *laúd*, el *óboe*, el *pandero*, los *platillos*, la *flauta sencilla* y la *doble* y el *salterio* constituyeron el instrumental de las primeras edades mesopotámicas, pero la *lira con elementos de arpa* fué el instrumento por excelencia en la práctica musical de estos pueblos.

SINTESIS DEL CAPITULO IV

MESOPOTAMIA. — La música mesopotámica, según se cree, existió tres o cuatro mil años antes de Cristo.

Los primeros elementos los llevaron los caldeos, que ya conocían el sistema de quintas. A éstos les siguieron los sumeros, pueblo bastante adelantado en materia musical.

La primera música fué esencialmente religiosa e inspirada en leyendas y supersticiones. Se la vinculó al culto de los astros y se forjaron creencias sobre su poder mágico o divino.

Los sacerdotes la usaban para los rituales fúnebres y en el templo para alegrar a las divinidades e interpretar por este medio sus deseos.

Se creía que haciendo sonar instrumentos se despertaba a las deidades y se las tornaba favorables. Del óboe se cita la creencia de que hacía resucitar a los muertos y de la diosa Ishtar se decía que volvía a la vida en invierno, cuando los hombres la llamaban con sus instrumentos.

Los músicos de los templos mesopotámicos fueron conceptuados, en orden jerárquico, inmediatamente después de los dioses y de los reyes.

En la Mesopotamia se hizo sentir la influencia china, pero allí convergieron los sistemas y las modalidades de casi todos los pueblos asiáticos, produciéndose una fusión de modos y de tipos que restó carácter nacional a la música local.

Esas influencias pusieron en uso los sistemas pentatónico y diatónico, por lo que se creyó que ambos eran originarios de la Mesopotamia.

En Babilonia es donde florece más la música, siempre in-

fluenciada por los extranjeros y por los esclavos. Aquí aparece recién como arte popular.

La música asirio-babilónica de los últimos tiempos ofrecía el espectáculo de un gran cosmopolitismo en las expresiones y de una gran variedad en las formas y sistemas.

La documentación iconográfica conocida es pobre, pero, no obstante, lejana. De una época que se hace oscilar alrededor de 3.500 años a. J. C. se ha encontrado un relieve sumero con arpas-liras de cinco y siete cuerdas. Otros fragmentos diversos muestran en épocas siguientes varios aspectos de la música mesopotámica, pero el más importante de ellos es una tabla de barro de 800 años a. J. C., descifrada por Curt Sachs, que la tradujo como un acompañamiento pentatónico para arpa de una melodía sumera. Este es el primer documento estrictamente musical que revela la historia.

El instrumental usado en edades lejanas es poco conocido, sabiéndose de la existencia de un arpa con elementos de lira, de tambores pequeños y de otros de gran tamaño para dos ejecutantes. Luego los persas, en épocas más recientes, usaron el laúd, el óboe, el pandero, los platillos, la flauta sencilla y la doble y el salterio. El laúd parece ser originario de la Mesopotamia.

CUESTIONARIO

MESOPOTAMIA.—¿Desde cuándo data la música mesopotámica?

¿Quiénes trajeron los primeros elementos?

¿Qué carácter tuvo su primitiva música?

¿Para qué se la usó?

¿Qué creencias existieron?

¿Cómo se conceptuaba a los músicos?

¿Qué influencias recibió la música mesopotámica?

¿Qué determinaron esas influencias?

¿Dónde floreció más la música en la Mesopotamia?

¿Qué espectáculo ofrecía en los últimos tiempos?

¿Cuáles son los más importantes documentos?

¿Cuál fué su instrumental?

TEORIA

CAPITULO IV

Tresillo y seisillo. — Práctica de su formación. — Equivalencias.

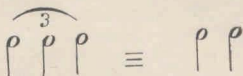
Valores irregulares son grupos de figuras — o sus equivalentes con o sin silencios, con o sin puntillos — que contienen una cantidad mayor o menor de figuras de las que corresponden al compás o a un tiempo.

TRESILLO El tresillo es un grupo de tres notas, cuyo valor es igual a dos de la misma figura.

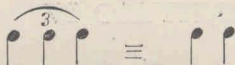
FORMA DE INDICAR LOS TRESILLOS



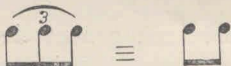
CUADRO DE EQUIVALENCIA DE LOS TRESILLOS



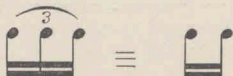
Un tresillo de blancas equivale a dos blancas.



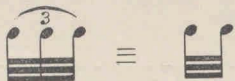
Un tresillo de negras equivale a dos negras.



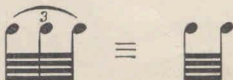
Un tresillo de corcheas equivale a dos corcheas.



Un tresillo de semicorcheas equivale a dos semicorcheas.



Un tresillo de fusas equivale a dos fusas.



Un tresillo de semifusas equivale a dos semifusas.

SEISILLO

El seisillo es un grupo de seis notas cuyo valor es igual a cuatro de misma figura.

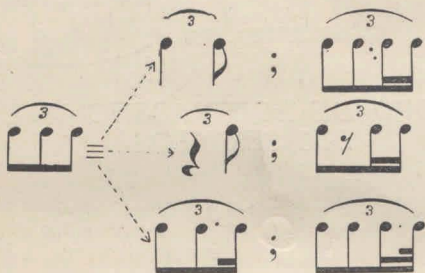
Forma de
indicar un
seisillo



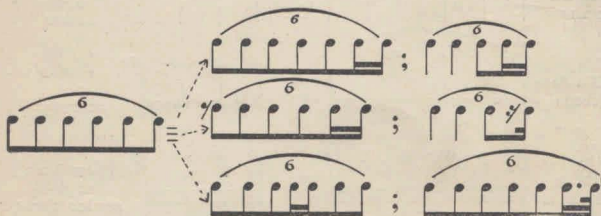
CUADRO DE EQUIVALENCIAS DE LOS SEISILLOS

Un seisillo de blancas		≡		equivale a 4 blancas
Un seisillo de negras		≡		equivale a 4 negras
Un seisillo de corcheas		≡		equivale a 4 corcheas
Un seisillo de semicorcheas		≡		equivale a 4 semicorcheas
Un seisillo de fusas		≡		equivale a 4 fusas
Un seisillo de semifusas		≡		equivale a 4 semifusas

No es indispensable escribir los tresillos con tres o seis notas iguales, respectivamente: basta emplear valores equivalentes—diferentes figuras, silencios, puntillos.



Ejemplo de diferentes formas de construir un tresillo.



Ejemplo de diferentes formas de construir un seisillo.

HISTORIA

CAPITULO V

La música entre los griegos y su origen. — Olimpo, según los griegos, fundador de su música. — El mito de Orfeo. — Citaristas, citarodas y aulodas. — Interpretación científica de la música entre los griegos.

LA MUSICA ENTRE LOS GRIEGOS: su origen.

Como en la historia de todos los pueblos de la antigüedad, resulta imposible establecer el origen de la música en Grecia. No obstante ello ha podido apreciarse que, a la inversa en lo ocurrido en las grandes civilizaciones del pasado, los griegos no tuvieron música autóctona, siendo la suya un producto de toda la música del Oriente conocido.

Este pueblo, que estableció el culto de lo bello y que llevó la civilización al más alto grado de expresión en la antigüedad, fué el crisol donde se fundió la música del Asia Menor, del Norte de Africa y de la lejana China, pero a él corresponde la glo-

ria de haberla elevado a la categoría de arte libre, de haberle dado formas determinadas de composición, de haberla colocado entre las ciencias morales y de haber sido la cuna de la teoría.

Las primeras formas de la música aparecen en Grecia asociada, como en otros pueblos, a la poesía, con los *aedas*, que recitaban acompañándose de *arpa* los pasajes de la guerra de Troya. El más célebre de los *aedas* es Homero, que vivió en el siglo IX antes de Cristo, y que ya cita a la música como cultivada por los dioses y los héroes de la mitología griega en la *Iliada* y en la *Odisea*.

Le siguieron los *rapsodas*, cantores que se acompañaban en *lira* y *cítara*, esparciendo la poesía homérica, y en ese entonces la música se pronuncia con caracteres más artísticos en los dorios al establecerse éstos en Esparta.

Ya la música se había convertido en una expresión nacional en Grecia e intervenía en muchos aspectos de la vida ciudadana. Anualmente se celebraban las fiestas de la vendimia, con bailes y cantos en honor de Dionisio. En las ceremonias religiosas se ejecutaban instrumentos y se cantaban himnos, y en los juegos y fiestas públicas también se entonaban cánticos, de los cuales los *peanes* se dedicaban a Apolo y los *ditirambos* a Baco.

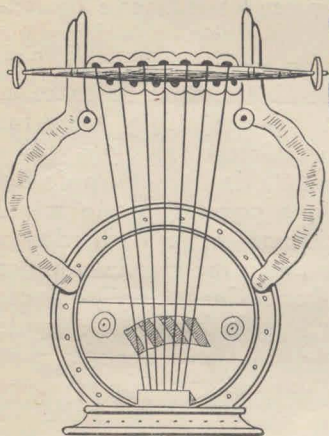
Los otros cantos usuales en la música vocal e instrumental griega se llamaban, de acuerdo a su estilo, *trenos* los funerarios, *yalemos* los tristes, *ko-*

mos los que se entonaban en los festines e *himeneos* los nupciales.

Al legendario *Olimpo*, célebre flautista frigio del siglo VIII antes de Cristo, se le reconoce como inventor del género *enarmónico* y como fundador de la *aulética* en Grecia. El siglo VII se caracteriza por la presencia de *Terpandro de Lesbos*, famoso citarista que popularizó aún más la música, dotó a su instrumento de 7 cuerdas en lugar de las primitivas cinco, fué el primer vencedor de las luchas de *Apolo Carneios* y ganó cuatro veces los juegos píticos de Delfos. *Terpandro* compuso arias (*nomois*) en varios metros, y por haber modificado la cítara fué sometido a proceso y condenado a muerte, salvándose por haber pedido que se le escuchara en público con su cítara de siete cuerdas, con la que maravilló a los espectadores en Esparta.

La siguen *Arquíloco de Creta*, *Taletas de Gortyna*, discípulo de *Olimpo*, que es el primer compositor de *danzas bélicas*, *Alkman*, en el 660, fué uno de los principales propulsores del *metro lírico* (*partenias*, *canciones amorosas*, etc.), y *Stesicoro de Metauro*, que impulsó la *lírica coral*.

En Corinto, y en el año 600 a. J. C., *Arión* funda el *ditirambo coral artístico*, del cual más tarde se desarrolló la *tragedia*. Entre tanto *Pitágoras*, (569 a. J. C.) da forma científica al concepto y práctica de la música, y el estudio teórico de la naturaleza de las notas acelera notablemente el proceso de in-



LIRA GRIEGA

Una caja de resonancia, de la que parten dos brazos unidos en su parte superior por un travesaño, forman la lira. Las cuerdas, en este caso siete, se sujetaban en ese travesaño y en la parte inferior de la caja de resonancia. Para su ejecución se sujetaba verticalmente debajo del brazo o se apoyaba en las rodillas. Las cuerdas se pulsaban con un plectro.

integración del sistema musical griego, contribuyendo a multiplicar las formas en la práctica musical.

La lírica griega llega a su máximo florecimiento con *Alceo de Mitilene* (612), *Safo* (612 - 568), *Anacreonte de Teos* (540), *Myrtis*, *Corinna* y *Píndaro* (522-442), el más famoso lírico de Grecia, que compuso sus célebres *odas*, algunas de las cuales han llegado a nosotros.

Los *juegos píticos*, que desde el 586 se realizaban regularmente cada cinco años, eran certáme-

nes musicales en honor de Apolo que reunían a los más famosos ejecutantes de lira y de cítara, hasta que *Sakadas de Argos* logró hacer admitir el *aulos* (flauta u óboe). *Sakadas* fué un famoso compositor de *elegías*, forma ésta ya cultivada en tiempos anteriores en Esparta.

El siglo V marca la supremacía de Atenas sobre Esparta. *Tespis* en el 536 inicia la progresión del ditirambo hacia la tragedia, que completan *Frinico* y *Cerilo de Samos*. *Pratenias de Flío* creó, hacia el 500, la acción *dramático-satírica*, que siguieron *Cerilo* y *Esquilo*. Entre el 500 y el 400 florece la edad de oro de la antigua tragedia, en la que desuellan *Esquilo*, *Sófocles* y *Eurípides*.

También la *comedia* nace al par de la tragedia, y se considera como su fundador a *Susarion*, autor ateniense del 580, pero el que más se distinguió en este arte fué *Aristófanes*.

En la tragedia, drama y comedia, la música intervenía directamente con coros, solistas, masas orquestales y ejecutantes solistas, pero el coro era la atracción central y el que subrayaba y animaba los versos que recitaba un actor.

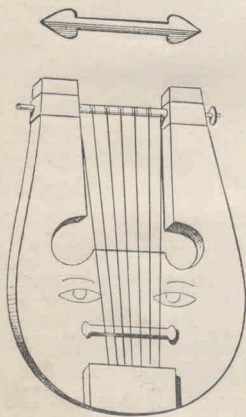
El coro fué desapareciendo progresivamente del drama, y entonces ya la música se hizo superflua en este arte.

Verdaderas escuelas o *academias* de música existieron en esos tiempos y fueron famosas las de *Atenas*, *Esparta*, *Tebas*, *Argos* y *Pérgamo*. De la de *Tebas* surgió *Píndaro*, de la de *Argos* *Olimpo*, en las de *Lesbos* y *Samos* se instruyeron *Alceo* y *Anacreonte* y en la de *Theo* se formaron las célebres compañías teatrales dionisiacas.

En la época de *Aristóteles* (320) y cuando aún brillaba la ciencia de *Platón* y de *Aristófanes*, se inicia la decadencia de la música en Grecia, como

consecuencia de la ruina nacional ocasionada por la derrota de Queronea, (338 a. J. C.) que supeditó la Grecia al Imperio Macedónico.

Aleandría se convierte en el centro de la cultura griega, pero en música sólo aparecen teóricos, como *Euclides* y *Tolomeo*, y poco a poco la música fué degenerándose hasta servir solamente como corolario del fasto imperial.



CITARA

La cítara era semejante a la lira, con la única diferencia de que el fondo de la caja de resonancia de ésta era plana, en lugar de ser abovedada. El plectro, que aparece en la parte superior, era el utensillo empleado para pulsar las cuerdas.

OLYMPO, según los griegos, fundador de su música.

Para los griegos el padre o fundador de su música fué *Olimpo*, personaje de leyenda al que se atribuye vivió 7 siglos antes de Cristo y del que se dice que fué hijo de *Marsias*, otro músico famoso en la tradición griega. Frigios ambos, es en Grecia donde hacen escuela con su arte maravilloso, y a Olimpo se le considera el inventor del género *enarmónico* y como el creador de la *aulética*, o arte de ejecutar el óboe, en Grecia.

EL MITO DE ORFEO Los mitos griegos nos dan una bella y elocuente idea del amplio concepto en que se tuvo a la música en la antigüedad en ese país, y del poder maravilloso que se le atribuía. El mito de Orfeo es uno de los más poéticos y emotivos. Según la leyenda, Orfeo, hijo de Apolo y de Clío, el que robó el secreto de la música a los sacerdotes egipcios llevándola a la Hélade, con su lira y con su canto amansaba a las fieras, torcía el curso de los ríos, encantaba a los árboles y a los pájaros y conmovía a las rocas del Olimpo. El mismo día de su boda la muerte le arrebató a su esposa Eurídice, y desconsolado desciende al Hades en su busca, enterneciendo el corazón de las divinidades infernales con su canto. Consigue que le reintegren a Eurídice, pero le exigen como condición que, marchando adelante de ella, no vuelva la cabeza para verla hasta después de haber traspuesto las puertas del Infierno.

No pudiendo resistir la tentación, Orfeo, al volverse, perdió para siempre a su esposa, y desde entonces se refugia en las cavernas de Tracia, solo con su lira y huyendo de todas las mujeres, las que al verse así despreciadas, en la celebración de las Bacanales, en venganza, despedazaron su cuerpo y arrojaron su cabeza y su lira al Hebro. Y la leyenda dice que las aguas de este río se deslizaron sonoras y musicales desde entonces.

Otro mito describe el viaje de Orfeo con los ar-

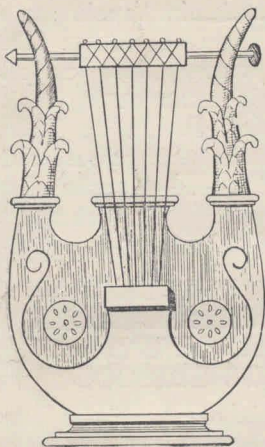
gonautas, cuando estos fueron a conquistar el vellocino de oro. Con su lira y con su canto el semidios logró adormecer al monstruo que guardaba el tesoro, y cuando regresaban triunfantes salvó a sus compañeros del cataclismo desencadenado, haciendo detener con los acordes de su instrumento a las rocas que amenazaban sepultarles.

En muchos otros mitos de la literatura y de la religión griega, la música aparece como símbolo de fuerza espiritual o como característica de los dioses o héroes, representando siempre un poder benéfico o una tendencia sana.

CITARISTAS, CITARODAS Y AULODAS.

Desde épocas remotas el pueblo griego cultivaba la música por medio de la *lira*, la *cítara* y el *aulos* (flauta u óboe), y los ejecutantes de estos instrumentos llegaron a profesionalizarse en gran escala. La gran difusión de la música la hizo tomar parte independientemente en los concursos o juegos populares denominados *píticos*, que en honor de Apolo se celebraban en Delfos y que en sus principios estuvieron dedicados a la poesía y a la música, agregándoseles después los juegos atléticos. En estos concursos competían *lirodas*, *citaristas* y, más tarde, *aulodas*, cuando Sakadas logró hacer aceptar este instrumento entre los clásicos de los juegos.

Sakadas consiguió esto durante uno de los juegos píticos, al que se presentó con el *aulos* y descri-



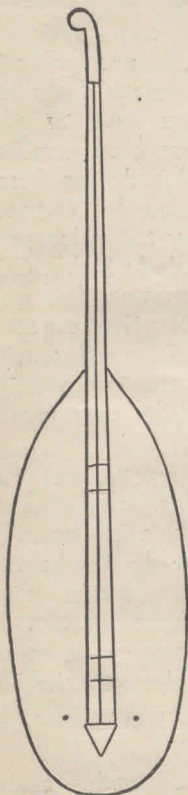
LIRA DE SIETE CUERDAS

Este es el tipo de lira más conocido y su elegante diseño muestra con qué arte construían los griegos sus instrumentos.

biendo con él la batalla de Apolo con los dragones. Hizo una relación musical tan viva, tan impresionista, que los atenienses creyeron escuchar los rugidos de las fieras y su agonía, los embates del dios y todos los pormenores de la lucha. Con esta demostración, que maravilló a los espectadores, logró que los griegos le dieran al aulos la categoría de instrumento nacional.

Las competiciones entre lirodas, citaristas y aulodas, se reducían a la exhibición de las habilidades de los ejecutantes y a la demostración de su técnica personal. para lograr un mayor volumen de sonido o efectos especiales que llamaran la atención de los espectadores. Un juez determinaba los vencedores y éstos eran coronados y proclamados los mejores músicos de Grecia.

En la mitología griega estas contiendas están representadas en los encuentros de Apolo contra Pan — *la lira contra el aulos* —, la que al no definirse, el trofeo correspondió al rey Midas, juez



Tipo de laúd sirio en-
contrado en un relieve
griego.

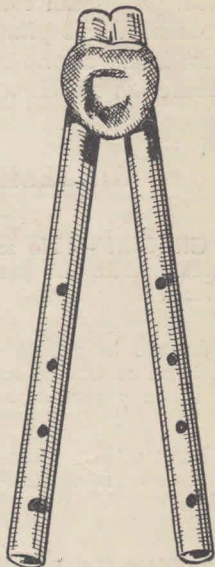
de la contienda. Apolo sostuvo otro encuentro contra Marsias, representándose en esta ocasión la lucha de la música griega, con la lira de Apolo, contra la asiática, representada por el óboe de Marsias. Este último, vencido, fué condenado a perder la piel de su cuerpo.

INTERPRETACION CIENTIFICA DE LA MUSICA ENTRE LOS GRIEGOS

Considerada la música entre los griegos como ciencia física y moral, se suscita entre sus filósofos y matemáticos una larga polémica, en la que intervienen los hombres más célebres de la historia helénica. De la antigua creencia en los poderes sobrenaturales de la música, que regulaba el bien y el mal, el orden y la discordia, la paz y la guerra, que los griegos utilizaron con fines pedagógicos, se pasó a la concepción de la música como fría resultante del número con la teoría de Pitágoras, que enseñaba que la mú-

sica era verdadera ciencia de cálculo, fundada en razones de proporciones matemáticas, esenciales a su práctica y capaces, asimismo, de satisfacer el objeto principal de su origen. Esta teoría fué defendida por Platón y Aristóteles al modificarla, admitiendo la razón numérica como raíz de la **armonía**, y fué combatida por Aristóxeno, que sostenía que las matemáticas nada tenían que hacer con un arte que era sólo un placer material para el oído y cuyo objeto era producir sensaciones nerviosas agradables. Una y otra tendencia se fusionaron automáticamente más tarde.

Científicamente los griegos, con Lasos de Hermione, tenido por maestro de Píndaro, que fué quien primeramente observó las vibraciones de los sonidos, y con Archytas (400 a. J. C.), que comprobó la naturaleza ondulatoria de los mis-



DOBLE OBOE

Dos cañas huecas, unidas en un extremo, y provistas de cuatro agujeros cada una, formaban el doble óboe primitivo de los griegos. El aire se impulsaba con la boca y simultáneamente por los dos tubos, manejándose su salida a voluntad mediante la presión de los dedos sobre los agujeros. Primitivamente en el óboe sencillo el aire se impulsaba con la nariz.

mos, ya habían estudiado la música como fenómeno físico. Los pitagóricos, encabezados por Euclides, hacia el año 300 a. J. C. fijaron matemáticamente las relaciones de los sonidos.

SINTESIS DEL CAPITULO V

GRECIA. — No se ha podido determinar, como en los otros pueblos del pasado, cuándo apareció la música en Grecia.

Lo que ha podido estudiarse revela que los griegos no tuvieron música autóctona, siendo la suya un producto de la fusión y purificación de toda la música de Oriente.

En la música griega se observan las más variadas influencias, desde la egipcia, la siria, la hebrea, la india, hasta la china.

El genio griego dió aliento a esa música extraña, y al hacerla suya la elevó en categoría artística, la organizó técnica, científica y espiritualmente, le acordó jerarquía de arte libre y la colocó entre las ciencias morales.

Grecia es la cuna de la teoría y el pueblo que más se distinguió en la antigüedad por su música y por la revolución que allí se operó en este arte.

Con los aedas aparecieron las primeras manifestaciones musicales y, entre ellos, Homero es el más famoso y el que cantó, acompañándose con arpa, las peripecias de la Iliada y de la Odisea.

La poesía homérica fué luego difundida por los rapsodas, que se acompañaban en cítara y lira.

El célebre flautista frigio Olimpo, a quien los atenienses consideran como el padre de la música griega, en el VIII siglo a. J. C., inventó el género enarmónico, propulsó el uso del óboe y popularizó la música por toda Grecia.

En su época era ya un arte eminentemente popular y se le practicaba solo y acompañando al canto y a la danza.

Terpandro de Lesbos fué un famoso citarista que en el siglo VII aumentó de cinco a siete el número de cuerdas de su instrumento, iniciando la evolución de las prácticas y usos musicales griegos.

En el año 600 a. J. C. fundó Arión el ditirambo coral artístico, del que luego surgieron la tragedia, el drama satírico y la comedia, géneros todos en los que la música fué esencial.

Pitágoras en ese entonces relacionó la música con la astronomía y con las matemáticas, y sostuvo la teoría de que aquélla era una ciencia de cálculo y una derivación del espíritu del número que preside la armonía del universo.

Los juegos píticos eran contiendas públicas en las que competían músicos (citaristas, lirodas y aulodas) y poetas, a los que más adelante se les agregaron los atletas. Se realizaban en Delfos y estaban dedicados a Apolo.

El desarrollo de la música en Grecia fué tan intenso, que sus filósofos y matemáticos más insignes intervinieron en la larga polémica que sobre su sentido y espíritu se suscitó desde Pitágoras hasta Aristóximo.

De la primitiva creencia en las facultades mágicas de la música se la llevó a la interpretación científica por medio de las matemáticas.

Pindaro es el más famoso compositor de odas y Aristófanes el de comedias. Esquilo, Sófocles y Eurípides descolaron en la tragedia.

La decadencia de la música griega se inició con la conquista de Grecia por los macedonios como consecuencia de la derrota de Queronea (338 a. J. C.).

CUESTIONARIO

GRECIA. — ¿Cuándo apareció la música en Grecia?

¿Cuál fué su origen?

¿Qué influencias recibió?

¿Qué categoría le dieron los griegos?

¿En qué se distinguió Grecia?

¿Con quiénes aparecen las primeras manifestaciones?

¿Con qué se acompañaban los rapsodas?

¿Quién fué Olimpo?

¿Para qué se utilizaba la música en su época?

¿Qué hizo Terpendro de Lesbos?

¿El dítirambo coral, a qué dió origen?

¿Qué teoría sustentó Pitágoras?

¿Qué eran los juegos píticos?

¿Qué polémica suscitó la música en Grecia?

¿A qué interpretación se llegó?

¿Quiénes fueron los más famosos autores teatrales?

¿Cuándo se inició la decadencia musical griega?

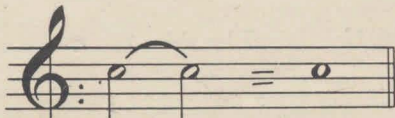
TEORIA

CAPITULO V

Ligaduras-clases y aplicaciones.
— *Calderón.* — *Alteraciones.* —
Orden de colocación de estas últimas.

LIGADURA La ligadura es un signo musical que puede desempeñar dos funciones, de aquí que existan dos tipos de ligaduras, la llamada *ligadura de prolongación*, o ligadura propiamente dicha, y la *ligadura de expresión*.

Ligadura de prolongación es el signo musical que se representa por una línea curva que une dos notas del mismo sonido, e indica que la segunda es la prolongación de la primera.



Dos blancas ligadas equivalen a una redonda.

Se pueden ligar más de dos notas del mismo sonido, poniendo nuevas ligaduras de una a otra, que pueden ser del mismo o de distinto valor.



Otro ejemplo de ligadura de prolongación.

Ligadura de expresión es el signo musical que se representa por una línea curva, que abarca un número de notas e indica que estas notas deben ejecutarse ligadas; vale decir: sin que entre ellas haya una interrupción de sonido.

Su objeto, pues, es expresar una manera determinada de ejecución.



Ejemplo: Williams Op. 101

En ciertos casos la ligadura de expresión se substituye por la palabra "*legato*", que quiere decir ligado.

CALDERON

El calderón  es un signo musical que se coloca sobre la figura o silencio para prolongar su duración.



La duración del calderón está librada a la voluntad del intérprete, que, por lo general, duplica el valor real de la figura o silencio.

ALTERACIONES

Las alteraciones son los signos musicales que sirven para modificar el sonido propio de las notas. Estas alteraciones son cinco y sus figuras se representan así:

El <i>sostenido</i>	#
El <i>bemol</i>	b
El <i>doble sostenido</i>	##
El <i>doble bemol</i>	bb
El <i>becuadro</i>	q

El sostenido altera al sonido en un semitono hacia arriba.

Semitono es la distancia menor que hay entre dos sonidos.

El bemol altera al sonido en un semitono hacia abajo.

El doble sostenido altera al sonido en dos semitonos hacia arriba.

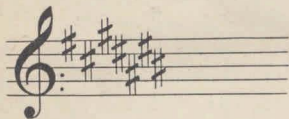
El doble bemol altera al sonido en dos semitonos hacia abajo.

El becuadro destruye el efecto del sostenido, del bemol, del doble sostenido y del doble bemol.

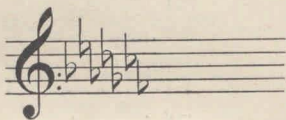
El número de las alteraciones es igual al de las notas — siete — y se colocan en un orden determinado, según sean sostenidos o bemoles.

Hay el mismo número de doble sostenidos y de doble bemoles, cuyo orden obedece al de las alteraciones simples.

ORDEN DE COLOCACION DE LOS SOSTENIDOS Y DE LOS BEMOLES



Orden de colocación de los sostenidos.



Orden de colocación de los bemoles.

Los sostenidos se colocan por orden de quintas ascendentes, es decir que, partiendo de *fa* se sigue con *do*, *sol*, *re*, *la*, *mi*, *si*.

Los bemoles se colocan por orden de quintas descendentes, siguiendo este orden: *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *do*, *fa*.

Entre las alteraciones se destacan dos clases: las *propias* y las *accidentales*, según donde se coloquen.

Alteración propia es la que se coloca junto a la clave, en la misma línea o interlínea de la nota que se quiere alterar; modificando de este modo el so-

nido de todas aquellas notas de igual nombre que se encuentran en un trozo musical.



Ejemplo de alteración propia

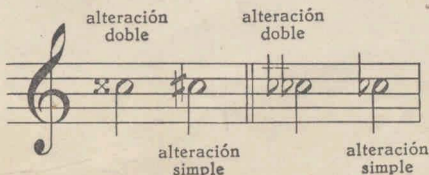
Alteración accidental es la que se coloca delante de la nota, y en la misma línea o interlínea que ella ocupa, modificando, de este modo, el sonido de todas aquellas notas de igual nombre que se encuentran en un compás.



Ejemplo de alteración accidental

Hay dos caminos a seguir para cambiar una alteración doble en simple.

Primero. Empleando la sola alteración simple:



Segundo. Haciendo preceder la alteración simple por un becuadro:



HISTORIA

CAPITULO VI

Continuación de la historia musical griega. — El Estado Ideal de Platón y el arte musical. — El canto coral: organum y discantus. — Mitos musicales griegos. — Instrumentos de la época.

CONTINUACION DE LA HISTORIA MUSICAL GRIEGA

La música, interpretada científicamente, llevó a la fijación de los sonidos, formando definitivamente la *escala de siete grados*, que vino a robustecerse cuando Euclides, de la escuela de los pitagóricos, fijó la relación de los sonidos.

Los griegos, que en épocas anteriores usaron la escala de cinco grados sin semitonos, agregaron más tarde el *fa* y el *do* (700 años a J. C.), completando la escala actual y dividiéndola, según las tendencias de las músicas regionales, en cuatro

modos *auténticos* y cuatro *plagales*. Estos recibieron los nombres de:

Escala Dórica

Escala Frigia

Escala Lidia

Escala Misolidia

Escala Hipodórica

Escala Hipofrigia

Escala Hipolidia

Escala Hipomisolidia

Las dos primeras eran usadas para componer motivos según las tendencias y el gusto musical de los dorios y de los frigios, y las dos últimas para hacerlos de acuerdo al carácter de los lidios.

Estos adelantos fueron seguidos por la aplicación de una gramática, o sistema completo de letras y signos, para escribir los motivos y para regular su ejecución. Esa fué la primera notación musical que usaron los griegos, y emplearon en ella los signos de su alfabeto, enteros y truncados. Cuando se multiplicaron los modos se emplearon notaciones distintas para el canto y para los instrumentos y se aumentaron considerablemente los signos.

La escala de siete grados la dividieron en tonos, semitonos y cuartos de tono, empleando en su música los sistemas *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*. Tuvieron como base quince sonidos, agrupados en fracciones de ocho, constituyendo las *octavas*, y éstas se subdividían en grupos de cuatro, en *tetracordos*. El conjunto de *tetracordos* recibió el nombre de *teleión*, palabra que involucraba así todo su sistema musical.

EL ESTADO IDEAL DE PLATON Y EL ARTE MUSICAL

El pueblo heleno, que desde sus comienzos tuvo de la música el concepto de una manifestación superior, creyéndola atributo de los dioses y de sus héroes, la reserva desde sus principios históricos para la formación espiritual y material de sus hijos. Ya en Esparta, en el siglo de Licurgo, éste la hace obligatoria en los niños y en los jóvenes. Más adelante, unida íntimamente al alma griega, se convierte en una de sus expresiones nacionales, y cuando los filósofos y los matemáticos la relacionan científicamente con el espíritu y con la materia, surge con Platón el máximo reconocimiento de su influencia en el orden moral, espiritual y práctico.

Cuando Platón trazó los lineamientos de su "*Estado Ideal*", hizo descansar sobre el espíritu de la música el orden social, el mantenimiento de las virtudes y el desarrollo de la cultura.

Partiendo del principio pitagórico que dividía en números a la música, haciéndola partícipe de la armonía del universo con sus cálculos matemáticos, Platón la concibió como emanación de la armonía celeste, como una expresión de esa fuerza que regula la naturaleza y que gobierna el movimiento de los mundos en un acorde perfecto.

Así enseñó que el espíritu de la música, sinónimo para él de equilibrio, de la relación entre fuerzas y tendencias, de la equidad y de la razón, y diferencia entre el bien y el mal, debía ser la sostenedora espiritual de su "*Estado Ideal*". Platón

aconseja que, desde temprano, a los niños se les ejercite en la música y en la gimnasia, para que de la primera se acostumbren al ritmo y a la medida, para sujetarse gradualmente a la armonía que, observada en el Universo, hizo indispensable para el regular funcionamiento social.

Ya mayor, el hombre en el "*Estado Ideal*", debe cultivar las "*cuatro ciencias fundamentales*": la aritmética, la geometría, la astronomía y la música, para poder calcular, medir, distinguir y sentir, con este conocimiento armónico, lo bello y lo bueno, lo útil y lo perjudicial.

EL CANTO CORAL: ORGANUM Y DISCANTUS

Los griegos antiguos, como todos los pueblos primitivos, no conocieron la polifonía y practicaban el canto coral al unísono. Según algunos historiadores, al desarrollarse el arte musical en Grecia, e ir tomando formas concretas, se abandonó el unísono para intentar combinaciones vocales de mayor efecto artístico, apareciendo los tipos paralelos y alternado en la práctica coral, que alcanzó gran popularidad en ese país, utilizándola en los espectáculos teatrales, en las fiestas populares y en la práctica privada.

Esa creencia ha sido muy combatida, y las dos formas que inician *polifonía* en la Edad Media aparecen en el conocimiento histórico alrededor del siglo VIII de nuestra era, aunque se dice que fueron formas griegas que la decadencia de la ci-

vilización antigua y el borroso comienzo de la Edad Media habían relegado casi al olvido, volviendo a aparecer con el surgimiento de la música religiosa.

El *organum* fué la primera forma, y así se llamó a la práctica de hacer cantar a las voces al unísono al comienzo y al final de las melodías, separándose en el desarrollo de las mismas, pero sin llegar a superar nunca el *intervalo de cuarta*.

Aparece luego el *discantus*, nueva forma de cantar en la que las voces, como en el *organum*, comienzan y terminan al unísono, pero en el desarrollo de las melodías las diferentes voces siguen un curso contrario unas a otras.

MITOS MUSICALES GRIEGOS

Los mitos musicales griegos nos prueban elocuentemente la gran distinción en que se tenía a la música en la antigua concepción religiosa y artística helénica. El mito de Apolo contra Pan, cuando dos dioses luchan musicalmente por superarse en jerarquía, sin lograr vencerse, determina que ambos son iguales, lo que no ocurre cuando Apolo traba combate con el ciudadano frigio Marsias, al que vence y mata. Este es un simbolismo nacional, pues Apolo representa la supremacía de la lira griega contra el aulos asiático que ejecuta Marsias.

Apolo es el dios musical por excelencia de Grecia y su atributo es la lira. Baco y Pan, con la flauta, son también dioses representativos de la música, y las *Musas*, hijas de Júpiter, eran las inspiradoras de los poetas y de los cantores.

Estas divinidades simbolizaban cada una un arte o una ciencia, y así Clío es la diosa de la historia, Euterpe, de la música; Terpsícore, de la danza; Urania, de la astronomía; Melpómene, de la tragedia; Talía, de la comedia; Caliope, de la poesía épica; Polimnia, de la poesía lírica y Erato, de la poesía sensual. Euterpe fué discípula de Apolo y de Baco, y se convirtió en la diosa de los flautistas.

También los mitos musicales griegos recuerdan, además del de Orfeo, que ya hemos señalado, el desafío de Tamirys a las nueve musas para ver quién cantaba mejor. A Tamyris se le atribuye la invención del canto de *metro épico* y de Aquiles se decía que era hábil en la práctica de instrumentos de cuerda.

Antiquísimo es también el mito de Linos, vástago de origen divino, que murió destrozado por los perros y al que, en su recuerdo sus conciudadanos entonaron unas lamentaciones que se vulgarizaron con el nombre de "*linos*", y que más adelante se cantaron en las fiestas de la vendimia.

Los mitos de Olimpo y de otros personajes de leyenda de los griegos, se multiplican como los de los dioses y de los héroes como ejemplo de la trascendencia religiosa, humana, espiritual y simbólica que la música ejerció en Grecia.

INSTRUMENTOS DE LA EPOCA

Los griegos no tuvieron instrumentos propios. Todos fueron extranjeros, y

los dos usados por excelencia, y considerados divinos, fueron la *lira* y la *cítara*. Estos eran los ins-

trumentos usados para el acompañamiento de las voces, para el uso del pueblo y de los poetas y para las contiendas musicales. Primero el legendario Marsias y luego Sakadas, consiguen que el óboe fuera considerado instrumento para los juegos píticos, y así su condición se enaltecíó, figurando a la par de la lira y de la cítara.

Pero fuera de estos instrumentos esenciales, los griegos poseyeron también los *pektis*, *magadis*, *phoenix*, *sambyke*, *trigonon*, *klepsiambos*, *skindapsos*, *panduras*, *laúdes*, *salterios*, *arpas*, *timbales*, *sistros*, *tambores*, *trompetas* y otros, como éstos, importados de los pueblos vecinos.

La trompeta, llamada *salpinx*, era utilizada por los heraldos en las *Olimpiadas*, realizándose concursos entre sus ejecutantes.

Cuéntase que en el siglo III a. J. C. *Herodoro de Megara* ganó estos concursos diez veces consecutivas, obteniendo con dos trompetas simultáneas mayor volumen sonoro que sus contrincantes.

SINTESIS DEL CAPITULO VI

Los estudios realizados por los griegos lograron la relación y la fijación de los sonidos en forma definitiva dentro de la escala de siete grados.

Según el carácter de la música, los griegos componían con tres escalas y una sub-escala, las que se llamaron, de acuerdo a la procedencia de las melodías, escala dórica, frigia, lidia y misolidia. Estas escalas se subdividían, a su vez, en hipodórica, hipofrigia, hipolidia e hipomisolidia.

fvs

Varios siglos antes de Cristo usaron un sistema de letras y signos para escribir los motivos y regular su ejecución.

Desde épocas lejanas la música fué un auxiliar en la educación del pueblo griego, y cuando Platón concibió su "Estado Ideal", la hizo función preponderante para la formación física, moral y espiritual de los ciudadanos.

Como en los pueblos antiguos, los griegos practicaban el canto coral al unísono, hasta que, según algunos historiadores, crearon el organum, que así se llamó a la práctica de hacer cantar al unísono sólo el principio y final de la melodía, y separando las voces en el desarrollo de la misma. De este sistema surgió el discantus, con la diferencia de que en el desarrollo las voces siguen cursos contrarios. Así nació la polifonía en el canto y en la música.

Los mitos musicales son leyendas en las que la música intervenía estableciendo simbolismos filosóficos y poéticos. El más célebre es el de Orfeo, al que siguen las contiendas de los dioses de la mitología.

Los griegos tuvieron en sus comienzos sólo dos instrumentos esenciales: la lira y la cítara, que fueron sagrados. Luego admitieron el óboe entre aquéllos, pero usaron, además, otros denominados pektis, magadis, phonix, sambyke, trigonon, klepsiambos, skindapsos y la pandura, con muchos instrumentos importados de los pueblos vecinos.

CUESTIONARIO

¿Qué determinaron los estudios de los griegos?

¿Cuántas escalas usaron?

¿De qué se valieron para escribir música?

¿Qué función le destinó

Platón en su "Estado Ideal"?

¿Cómo surgió la polifonía?

¿Qué son mitos musicales?

¿Qué instrumentos usaron los griegos?

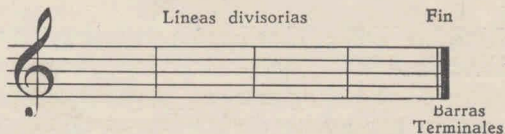
TEORIA

CAPITULO VI

Compás. — Tiempo. — Líneas divisorias. — Barras terminales y de repetición. — Representación por medio de quebrados de los compases simples y análisis razonado de los mismos.

COMPAS

El compás es la división de la música en partes de igual duración. Dicha división se indica por medio de las *líneas divisorias* que atraviesan perpendicularmente el pentagrama.



BARRAS TERMINALES DE CONCLUSION

Las barras terminales de conclusión son las líneas divisorias finales que expresan el término de un trozo musical.

Se pueden emplear también las barras de conclusión en los siguientes casos:

1.º) *antes de cambiar de compás.*



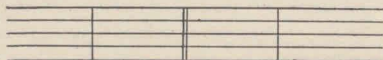
2.º) *antes de cambiar el tono.*



3.º) *para separar las partes de una pieza.*

Primera parte

Segunda parte



BARRAS DE REPETICION

Las barras de repetición son las que indican la repetición de una parte de una pieza, y se representan por medio de las *barras de conclusión*, precedidas o seguidas por dos puntitos. Cuando los puntos están colocados a la izquierda de las barras indican que se repita la parte que precede; y cuando están colocados a la derecha indican que se repita la parte que sigue.



TIEMPO El tiempo es la subdivisión del compás en partes iguales. Los compases constan de 2, 3 ó 4 tiempos.

REPRESENTACION POR MEDIO DE QUEBRADOS DE COMPASES SIMPLES

La representación por medio de quebrados de los compases simples, se hace valiéndose de dos cifras escritas una

arriba de la otra, a manera de quebrado, que se colocan al principio de un trozo musical, y después de la clave, o de armar dicha clave.

$$\frac{2}{2}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}$$

NUMERADOR El numerador es la cifra colocada sobre la raya de fracción, e indica la cantidad de figuras que entran en cada compás.

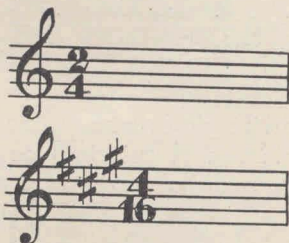
DENOMINADOR El denominador es la cifra colocada debajo de la raya de fracción, e indica la calidad de dichas figuras.

El denominador	$\overline{1}$	representa la	<i>redonda</i>
„ „	$\overline{2}$	„ „	<i>blanca</i>
„ „	$\overline{4}$	„ „	<i>negra</i>
„ „	$\overline{8}$	„ „	<i>corchea</i>
„ „	$\overline{16}$	„ „	<i>semicorchea</i>
„ „	$\overline{32}$	„ „	<i>fusa</i>
„ „	$\overline{64}$	„ „	<i>semifusa</i>

Los compases se dividen en *simples* y *compuestos*.

Los *compases simples* son los que tienen por numerador las cifras 2, 3 ó 4. Los compases simples posibles son 18, de los cuales los más usados son

los de $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$.

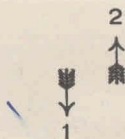


Ejemplo de compases simples.

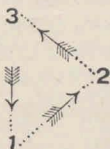
Compás de compasillo es el nombre que se le da al compás de $\frac{4}{4}$, y se indica generalmente por el signo **C**

Compás de compasillo binario, o simplemente *binario*, es el nombre que se da al compás de $\frac{2}{2}$ y se indica por el signo **C**

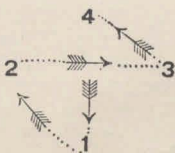
Para marcar los *compases de dos tiempos*, se emplean dos movimientos de la mano, uno hacia abajo y otro hacia arriba.



Los *compases de tres tiempos* se marcan con tres movimientos de la mano: el primero abajo, el segundo a la derecha y el tercero hacia arriba.



Los *compases de cuatro tiempos* se marcan con cuatro movimientos de la mano: el primero abajo, el segundo a la izquierda, el tercero a la derecha y el cuarto hacia arriba.



TEORIA DE LA MUSICA

Cuestionario

- 1—*Dar el número y nombre de las notas comprendidas entre la nota del segundo espacio adicional, debajo del pentagrama, a la nota de la segunda línea adicional que se encuentra encima del pentagrama.*

- 2—*Escribir en papel pentagramado planas sobre las claves, figuras y silencios.*

- 3—*¿Cuál es la figura que representa la cuarta parte de la redonda, blanca, negra, corchea y semicorchea?*

- 4—*¿Qué figuras le faltan a una negra para valer una redonda?*

- 5—*Escribir en papel pentagramado, planas sobre el valor relativo de las figuras y silencios.*

- 6—*¿A cuántas corcheas equivale una redonda con puntillo, una blanca con puntillo y una negra con puntillo?*

- 7—*¿A cuántas semicorcheas equivale una redonda con doble puntillo, una blanca con doble puntillo y una negra con doble puntillo?*

- 8—*Escribir en papel pentagramado planas sobre los cuadros de figuras y silencios con puntillo y con doble puntillo.*

- 9—*Reemplazar en las lecciones de solfeo números 1 y 3 (Lemoine 1.º), las figuras de los dos primeros compases, por figuras o silencios con puntillo.*

- 10—*¿A qué es igual un tresillo de blancas, semicorcheas y semifusas?*

11—¿A qué es igual un seisillo de negras, corcheas y fusas?

12—Reemplazar en la lección de solfeo número 15 (Lemoine 1.º), el primer tiempo de cada compás por un tresillo o seisillo, ya sean figuras, figuras con puntillo o figuras y silencios.

13—Escribir sobre papel pentagramado, planas sobre el orden de colocación de las alteraciones.

14—¿Cuáles son los numeradores de los compases simples?

15—Formar compases de $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{4}$ y $\frac{3}{8}$.

16—En el compás de $\frac{4}{4}$ ¿cuántos tiempos valen la redonda, la blanca y la negra?

17—¿Qué valor tienen la corchea, semicorchea, fusa y semifusa en compás de $\frac{2}{4}$?

18—Formar seis compases de $\frac{2}{4}$, seis de $\frac{3}{2}$ y seis de $\frac{4}{8}$ con diferentes signos musicales.

HISTORIA

CAPITULO VII

Roma: origen y desenvolvimiento musical romano. — Nerón: los citaristas. — Instrumental empleado en la época.

ROMA: ORIGEN Y DESENVOLVIMIENTO MUSICAL ROMANO.

Roma, nacida a la historia cuando el arte musical florecía en Oriente y Grecia, careció de expresión musical propia, y al tomar la extraña no la enalteció como hicieron los pueblos que la precedieron y fué, en cambio, el escenario donde epilogó la magnífica trayectoria musical griega, aunque también es cierto que la resurrección musical se operó allí con el surgimiento del canto gregoriano, pero eso corresponde a otras épocas.

Las deducciones más aceptadas admiten que la primera música conocida en la Península Itálica fué etrusca, heredada de los egipcios y particular al culto religioso. Numa la introdujo en el culto a Marte, haciendo cantar a los sacerdotes en las procesiones en honor de este dios.

3°

Al establecerse los griegos en Italia sorprenden con la delicadeza de sus cantos y de su música, pero los romanos, pueblo rudo, hecho a la guerra y a las orgías, aunque gustando extraordinariamente de esa música se adaptan con lentitud. Con sus conquistas llegan de Asia músicos portadores de sus cantos, danzas y músicas libertinas, y entonces la música en Roma pierde el carácter de arte superior que le dieron los griegos, para convertirse en mero placer de los sentidos, y para servir de ornamento en las fiestas de los romanos y de atracción en los circos, con la exhibición de bellas tocadoras sirias de laúd.

4°

Con los griegos llegaron a Roma las famosas compañías dionisiacas, que representaban comedias y tragedias griegas, pero estos espectáculos no atrajeron la atención de los romanos hasta que se les agregaron las luchas atléticas y los juegos circenses.

Así y todo, la música prosigue divulgándose con rapidez, siempre cultivada preferentemente por los griegos, los sirios y los esclavos asiáticos, pero queda reducida a canciones libertinas, danzas eróticas para los convites, las fiestas y el teatro. En este siglo, Cicerón fustiga a la música como corruptora de las virtudes ciudadanas.

5°

Poco después, con la era de Augusto, se inicia un resurgimiento musical notable, y este arte toma categoría. Por disposición de este emperador, coros formados por jóvenes patricios de ambos sexos

60
cantaron en público el poema que *Horacio* había compuesto en honor de *Diana*. Hasta entonces el arte musical no era digno de los romanos de casta y era mantenido por los esclavos y desdenado por los poetas.

La afición al teatro, al canto acompañado por instrumentos y a las grandes masas corales, se va extendiendo en esta época y los instrumentos de viento adquieren un gran desarrollo.

Los patricios romanos tienen orquestas y coros domésticos y la música interviene en toda la vida ciudadana. Hasta las mujeres de la aristocracia se hacen instruir en el arte de ejecutar instrumentos, introduciendo el "snobismo" en la música, "snobismo", que llegó a hacerse profesional con artistas que se hacían pagar grandes sumas y que mantenían de su peculio sendas claques para que los aplaudiese en el teatro. Los mismos emperadores son los que se muestran protectores de los músicos y les dispensan, como a los actores, privilegios especiales.

Infinidad de aficionados invaden durante el día los lugares públicos distrayendo a los romanos con cantos libertinos y letrillas satíricas, introduciendo tal confusión en la música, que esta llegó a hacerse molesta, como lo hizo notar Séneca, por su prodigalidad y su insubstantialidad.

70
Los teatros contaban con gran cantidad de actores, de músicos y de cantantes siendo su número a veces mayor que el de los espectadores.

No obstante este entusiasmo, la música como ar-

te sigue su marcha decadente. En esta época, sin embargo, célebres escritores inician el estudio de las teorías griegas y Arístides Quintiliano, Kleonides, Plutarco, Nicomaco, Tolomeo, Gaudencio, Sexto Empírico, Censorio, Porfirio y Bacquio el Mayor, restauran la historia musical griega, a través de los cuales la conocemos en gran parte.

8 En los siglos III y IV de nuestra era la música se hace más superficial, y un ensayo del emperador Juliano para restablecer las antiguas prácticas musicales resulta infructuoso.

Con el traslado de la corte imperial a Bizancio, Roma pierde su importancia como centro artístico e intelectual, y en música lo único que se mantiene en cierto nivel artístico es el canto acompañado por cítara.

Del siglo VI casi no hay noticias. La música se pierde en manos de los músicos ambulantes, y es entonces cuando en la Iglesia cristiana comienza a aparecer, como marcando una nueva era, la música religiosa con el canto gregoriano.

NERON: LOS CITARISTAS. Después del resurgimiento de la música con Augusto, los mismos emperadores que le siguieron fueron sus más fogosos propulsores y los protectores de las artes y de la música en particular. De entre ellos Nerón y Calígula se conceptuaron a sí mismos como los mejores músicos de su época.

Nerón practicaba la cítara y la flauta diariamen-

te con su maestro *Terpanum*, y tomaba lecciones de canto con un entusiasmo extraordinario. Admirando a los griegos, Nerón se traslada a Grecia y allí interviene en los concursos celebrados en Delfos, Corinto y Olimpia, haciéndose proclamar triunfador. Aunque su voz no hubiese progresado mucho, en el tercer año de su reinado se presentó cantando en público en Nápoles con gran éxito.

10° En Roma el público le pide que cante para ellos, y para congraciarse con el tirano se le celebra ruidosamente. Este nuevo éxito lo decidió a figurar entre los actores de la época y desde entonces continuó cantando en público, pero no limitándose a ésto quiso alcanzar nuevos triunfos como poeta y compuso "*La toma de Troya*". Según algunos historiadores, Nerón hizo incendiar a Roma durante la primera representación de "*La toma de Troya*", para dar más realismo a su obra.

11° Esta fué la época de los citaristas en Roma. Nerón organizaba grandes concursos musicales en los que competía haciéndose aclamar como citarista, poeta y actor, y distinguiendo con su favor a los citaristas que eran sus contrincantes y que se dejaban vencer por el déspota.

12° A la caída de Nerón los músicos se vieron perseguidos por las turbas, que hicieron extensivo a ellos el odio que les había inspirado el emperador-músico.

Cuando se enteró Nerón de su sentencia, su frase de lamentación fué: "*Qué gran músico pierde el mundo*".

INSTRUMENTAL EMPLEADO EN LA EPOCA.

13° Los romanos, que no tuvieron una doctrina y una escritura musical propia, tomando las de los griegos, tampoco tuvieron instrumentos nativos, siendo todos los que usaron importados de diversos países. Parece que el primer instrumento en uso fué la *tibia*, instrumento semejante a la flauta. La *lira* y la *cítara* constituyeron, como en Grecia, de donde llegaron, los instrumentos centrales, y poseyeron también el *nablium*, que era el *nevel* de los hebreos, y la gran mayoría de los instrumentos conocidos en la época, pero que por su práctica secundaria se hace innecesaria su mención. 14°

Estos instrumentos se modificaron en Roma, cuyo pueblo, fastuoso y desmedido, creyó mejorarlos cambiando su forma y ampliando enormemente su volumen. Así tuvieron *liras* y *cítaras* gigantescas y *trompetas* colosales.

Los instrumentos que más progresaron entre los romanos fueron los de viento, y ellos fueron destinados a las legiones. Entre los instrumentos guerreros figuran la *trompeta* recta, de sonido bajo (*tuba*), para la infantería; el *litus* curvo, de sonido alto, para la caballería, instrumento que dió origen a la corneta, y la *buccina*, que tenía un sonido más bajo que el de la *trompeta* y que resulta muy semejante al *trombón* actual. Este instrumento también estaba afectado a las legiones guerreras.

*El último ejemplar de la cuarta edición
de este libro fué impreso en nuestros
talleres el 10 de febrero de 1939.*

FERRARI HNOS.



BME. MITRE 2748
BUENOS AIRES

\$ 2.00

